بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

السرد في رواية السيرة الذاتية العربية

(دراسة في: البناء، والتقنيات، والنوع)

Narration in Arabic Novelistic Autobiography:
Structure, Technique and Type

إعداد: فايز صلاح قاسم عثامنة
(بكالوريوس لغة عربية ـ جامعة اليرموك ـ ١٩٩٢م)
(ماجستير لغة عربية ـ أدب ونقد ـ جامعة اليرموك-٢٠٠٦م)

إشراف: الأستاذ الدكتور نبيل حداد

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الدكتوراة في اللغة العربية وآدابها/أدب ونقد من جامعة اليرموك- إربد/ الأردن

٢١/ ٧/ ٢٠١٠م.

السرد في رواية السيرة الذاتية العربية

(دراسة في: البناء، والتقنيات، والنوع)

Narration in Arabic Novelistic Autobiography:
Structure, Technique and Type

إعداد: فايز صلاح قاسم عثامنة

٢٠٠٧٢٠٠٠٠٢

إشراف: الأستاذ الدكتور
نبيل حداد

أعضاء لجنة المناقشة:

١- الأستاذ الدكتور نبيل حداد/ أستاذ الأدب الحديث.............................مشرفاً ورئيساً

٢- الأستاذ الدكتور قاسم المومني/ أستاذ النقد الأدبي.............................عضواً

٣- الأستاذ الدكتور محمد المجالي/ أستاذ الأدب الحديث.............................عضواً

٤- الأستاذ الدكتور زياد الزعبي/ أستاذ النقد الأدبي.............................عضواً

٥- الدكتور حامد كساب العيسى/أستاذ الأدب الحديث.............................عضواً

الإهداء

إلى: والدي رحمه الله

وإلى: الوالدة العزيزة والزوجة الحبيبة

والأخوة والأخوات والأبناء والأصدقاء

والزملاء جميعا

شكر وتقدير

أتقدم بوافر الشكر وعظيم التقدير إلى أستاذي الفاضل، صاحب الخلق الرفيع والعقل النيّر، والحاضر الذي لا يغيب، الأستاذ الدكتور نبيل حداد، الذي لم يبخل علي يوماً بعلمه ووقته وجهده، ولولا إرشاداته ما قدر لهذه الدراسة أن تخرج بهذه الصورة، فجزاه الله عني، وعن العلم خير الجزاء.

كما أتقدم بجزيل الشكر وعظيم التقدير، إلى معلمي الذي أنار الدرب وبدد الظلمة، وهو صاحب الفضل في انطلاقتي الأستاذ الدكتور زياد الزعبي، وإلى الأساتذة الأجلاء، أعضاء لجنة المناقشة: الأستاذ الدكتور قاسم المومني والأستاذ الدكتور محمد المجالي والدكتور حامد كساب، لقاء تكلفهم عناء قراءة الدراسة وإبداء ملاحظاتهم السديدة والقيمة.

والشكر موصول لكل من ساهم في إعداد هذه الدراسة وساعد في إخراجها على هذا الشكل.

قائمة المحتويات

ملخّــص

السرد في رواية السيرة الذاتية العربية

(دراسة في البناء والتقنيات والنوع)

Narration in Arabic Novelistic Autobiography:
Structure, Technique and Type

إعداد فايز صلاح قاسم عثامنة

إشراف الأستاذ الدكتور نبيل حداد

سعتْ الدراسةُ إلى تتبعِ السردِ وأهميتهِ في رواية السيرة الذاتيـــة فـــي الأدب العربـــيّ الحديث من حيثُ التقنيةُ والبناءُ والنوعُ لنماذج مختارة، حاولَ الباحثُ تحليلِ بُناها وجمالياتِهـــا وشخصياتِها ودلالاتِها، واتضحَ بأنَّ ما طرحَ من تساؤلات نقدية للموضوع يدخلُ في حيز العمل الإبداعيِّ الحديث بكل ما فيه من تطور وتجديد في الشكل والمضمون لفن رواية السيرة الذاتية. واتبعَ الباحثُ منهجاً يقومُ على استقراء النصوص لكتَّاب السيرة الذاتية والتركيز على العوامـــل السيكولوجية والاجتماعية للعلاقة التي تربطُ السردَ بكتابة رواية السيرة الذاتية وسـبرِ أعمـــاق النفس الإنسانية من خلال النماذج التطبيقية المعتمدة في الدراسة، مع الأخذ بعين الاعتبار باقي المناهج الأخرى ذات العلاقة بهذه الدراسة: كمنهج التحليل النفسي ومـــنهج التحليـــل الأدبـــي والبنيوي. ولوحظ في تلك الأعمال ــ بخصوص فنية الخطاب ــ ثنائية الخطاب: خطابُ الذات (الأنا) وما ينطوي عليها من تبعات؛ وخطابُ الجماعة (النحن) الذي يحـــسُ ويعـــي ويـــشعرُ بمحيطهِ الاجتماعي من خلال الذات الساردة. وقد تمَ الكشفُ من خلال الدراسة التطبيقية عـــن ذاكرة الكلمات، وذاكرة الأجناس الأدبية لمحتوى تلكَ النـــصوص الدالـــةِ والمعبـــرة بـــشكلها

ومضمونها، وهو ما هدف اليه الباحث وخَلُصَ إلى نتيجة مفادها، أن الدورَ المهمَ يقــعُ علـــى كاهل المتلقي في الاحتفاء بالنصوص السردية الذاتية وتحولاتها؛ بقراءتها وتفسيرها ومن ثَـــمَّ تأويلها لتبيان وجهة نظر خاصة تخدمُ كينونة العملِ الأدبي بما يتعلق برواية الــسيرة الذاتيـــة العربية.

مقدمة

ظهرتْ الدراساتُ السرديةُ المتخصصةُ في النقدِ العربي الحديث خلالَ الرُّبعِ الأخيرِ من القرن العشرين، وتنبه لها كثيرٌ من النقاد العربِ بينَ رافضٍ لها أو آخذ بها، ونظراً لهذا الاهتمام، فإن الأدبَ العربيَ الحديثَ يحتفي بالنصوصِ السرديةِ الآن احتفاءً خاصاً، وبخاصةٍ الرواية، لم يكن هؤلاء النقاد على خطأ، فالروايةُ نوعٌ أدبيٌ، نجحَ خلالَ مدةٍ وجيزةٍ في الاستئثارِ بالمكانةِ الأولى في الآدابِ العالمية، وفي الأدب العربي، ولهذا فقد لوحظ توافقٌ ما بين الساردِ وروايةِ السيرةِ الذاتية، إذ إن السارد في رواية السيرة الذاتية يعلن أنه يروي، ولا يتخيل عندما يشير إلى مصادره ورواته، ويتمتع بالشجاعة التي تمده بالصراحة لكي يثبت الوقائع التي لا يرضى عنها.

فثمةَ حرصٌ في تلك السيَّرِ الذاتية والنصوصِ المعنيةِ بالبحثِ على بناء صورة بطوليةَ، ثّمةَ إلحاحٌ لدى الجميع على تبرئة الذات مما يمكنُ أن يُشينَ أو يُدينَ... لذلك فإنّ هذه الدراسةَ تركزُ على العاملِ السردي في بنية روايةِ السيرة الذاتية من حيثُ التقنيةُ والنوعُ. وهي بهذا تشكلُ موضوعاً مهماً للبحث.

وقد جاءت هذه الدراسةُ في مقدمةٍ، وتمهيدٍ، وخمسة فصول: الفصل الأول: **السيرةُ الذاتيةُ الأدبيةُ**؛ الفصلُ الثاني: **الواقعُ الاجتماعيُ والتاريخي**؛ الفصلُ الثالث: **الحلم في روايةِ السيرةِ الذاتيةِ**؛ الفصلُ الرابع: **اللقاءُ بينَ الشرق والغربِ في روايةِ السيرةِ الذاتية**؛ الفصلُ الخامس: **السيرةُ الشخصيةُ إذ تصنعُ الرواية (غالب هلسا نموذجاً)**، وخاتمةٍ فيها أهمُ نتائجِ البحث؛ ومن ثَمَّ المصادرُ والمراجعُ.

تناولت الدراسةُ سيرةَ كلٍّ من: **توفيق الحكيم**، زهرةُ العمر؛ **وحنا مينه**، بقايا صـــورٍ والمستنقعُ: الكتاب الثاني من بقايا صورٍ والقطافُ: الجزءُ الثالـــثُ مـــن "بقايـــا صـــورٍ" و "المستنقعُ"؛ **وسالمة بنتِ سعيد**، مذكراتُ أميرةٍ عربيةٍ؛ **وغالبُ هلسا**، الأعمالُ الروائيةُ: ج1 الضحكُ، الخماسينُ، السؤالُ؛ ج2 البكاءُ على الأطلالِ، ثلاثةُ وجـــوهٍ لبغـــدادِ؛ ج3 ســـلطانةُ، الروائيون؛ **ومحمد شكري**، الخبزُ الحافي سيرةٌ ذاتيةٌ روائيةٌ 1935ـــــ 1956. والـــشطار؛ **ونجيب محفوظ**، أصداءُ السيرةِ الذاتيةِ.

اتبعتُ منهجاً يقومُ على استقراء النصوصِ لكتَّابِ السيرةِ الذاتية، ويركز على العواملِ السيكولوجية والاجتماعيةِ للعلاقةِ التي تربطُ السردَ بكتابةِ روايةِ السيرةِ الذاتية وسبرِ أعمـــاقِ النفسِ الإنسانيةِ من خلالِ النصوصِ المذكورةِ سابقاً، مع الأخذِ بعين الاعتبار باقي المنـــاهج الأخرى ذاتَ العلاقةِ بهذه الدراسة: منهجُ التحليلِ النفسي ومنهجُ التحليـــلِ الأدبـــي والمـــنهجُ البنيوي والذي يعتمدُ مبدأ تحليلِ الرموزِ والإشاراتِ الدالةِ بشكلٍ عام.

تحدثتُ في التمهيد عن: السرد، وماهيتهِ، وأهمِّيةِ حضورهِ في حقلِ الدراساتِ النقديـــةِ الحديثة، لما يحتوي من موضوعات تخدمُ طبيعةَ العملِ الأدبي من حيثُ التحليلُ والبناءُ ورفعُ سويةِ العملِ الأدبي؛ ومن ثَمَّ البناءُ وعلاقتهُ بالسردِ إذ إن الهيكلَ السرديَ قـــائمٌ علـــى بنيـــةِ خطابٍ سردي منتجٍ ومقصودٍ، يتوافرُ على أركانِ الخطابِ الأدبي الثلاثةُ الأساسية: المخاطِبُ والخطابُ والمخاطَبُ؛ وعن النوع والجنس الأدبي لما له من علاقة بموضوع الدراسة؛ وعن مفهوم رواية السيرة الذاتية، إذ يُعدُّ الشكلُ الروائيُ في كتابةِ السيرةِ الذاتيةِ من الفنونِ المتقدمةِ التي تستعينُ السيرةُ الذاتيةُ بها لكتابتها وذلك بفضل وجود عنصرِ الإبداعِ والخيالِ الفني.

وتحدثتُ في الفصلِ الأول عن: السيرةِ الذاتيةِ الأدبيةِ من حيـــث المفهـــومُ والماهيـــةُ والتشكيلُ الفني، ومن ثم عن أنواعِ السيرةِ الذاتية، ومحتوى السيرةِ الذاتية الأدبيـــة، وتقنيـــةِ

الاسترجاعِ السردي: كالطفولةِ والمراهقةِ، والفقرِ، واليتمِ، والمحنِ، والأبعادِ الفنية في رواية السيرة الذاتية التي ترتبط بالمحتوى العامِ للمضمون الذي يقدمهُ صاحبُ التجربةِ، معبراً من خلاله عن رؤيةٍ، ووجهةِ نظرٍ عامةٍ، لروايةِ السيرةِ الذاتية.

وفي الفصلِ الثاني تحدثت عن الواقع الاجتماعي والتاريخي في رواية السيرة الذاتية، ووقفتُ عند مجموعة من السلوكيات، والعلاقات الاجتماعية المتبادلة بين الكائنات الإنسانية، وَجَدتُها في ثنايا نصوصِ سيَّرِهم الذاتية سواءٌ أكانت جماعاتٍ أسريةً أم جماعاتٍ سياسيةً، وفهمُ مكوناتِ الأبنيةِ الاجتماعيةِ الكبيرة، مثل: الصراع والتنافسُ، والتعاون، والتكيف.

وفي الفصلِ الثالث تحدثتُ عن تقنيةِ الحلمِ في رواية السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، متخيراً نماذج مختلفة من رواية السيرة الذاتية العربية وكشفَ محاورَ ومشاهدَ حلميةٍ مختلفة، عملَ أصحابُها على استخدام السرد بطرق مختلفة، وباستجلاءِ المعالمِ الخاصةِ والعامةِ من خلال قراءةٍ تفصيليةٍ وتحليليةٍ، وربطِها بجملةٍ من المحاورِ المتعلقةِ بروايةِ السيرةِ الذاتية، وتتبعِ تلك التمثيلاتِ من الكتابة الإبداعية التي توحي للحلم شكلاً ومضموناً وأن له دلالة خاصة وإيقاعاته الفنية ضمن بناءٍ أسلوبي واضح المعالم.

وفي الفصلِ الرابع وقفتُ عندَ اللقاءِ بينَ الشرقِ والغربِ في رواية السيرة الذاتية، واهتممت بالبحث عما هو مشتركٌ، أكثر من اهتمامي بما يستدعي التنافرَ والصراعَ، وإلى بدايات اللقاءِ بين الشرقِ والغربِ في الأدبِ خاصة، وأهمية ذلك اللقاءِ، ومن ثم تبيانُ مواطنِ اللقاءِ في الجانب الأدبي الحديث، ومدى التلاقي مع الغرب فيما يتعلق بالسردِ في رواية السيرة الذاتية، من خلال نموذجين من نماذج رواية السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، هما: "زهرةُ العمر" لتوفيق الحكيم و "مذكرات أميرةٍ عربية" لسالمة بنتِ سعيد.

وفي الفصلِ الخامس تحدثت عن السيرة الشخصية إذ تصنعُ الروايـةَ (غالـب هلـسا نموذجاً)، وقد أظهرت الدراسة سمات محورية تتسم بها تجربة "غالب هلسا" الشخصية تميزها عن غيرها من التجارب الأخرى: كتقنية المكان والحلم والاغتراب، كما تميزها عن البدايات والطفولة وفترة المراهقة؛ والواقع المعيش، وحضور الشخصيات (المرأة) والأفكار اليسارية.

تمــــهـيد

تمهيد:

مدخلٌ إلى السردِ:

كثيرةٌ هي المرجعيات التي تحدثت عن المفاهيم العامة للأجناس الأدبية وتـداخُلِها مـن خلال تفسيرات ووجهات نظر مختلفة، ولذلك، آثرتُ الوقوف على مفهوم سـيمياء العنـوان وماهيته في هذه الدراسة؛ للتحقق، والاستزادة العلمية، إذ تكمن أهميةُ هذا البعدِ فـي دلالتـه الواضحة على كُنْهِ العمل النصي، ويعد في أغلب الأحيان دليلاً علـى كثيـر مـن الأمـور الباطنية، في كشف رؤى الكاتب نفسه وأفكاره، وبالنسبة للروائي: "يمثـل اختيـار عنـوان الرواية جزءاً مهماً من أجزاء العملية الإبداعية، إذ هو يلقي ضوءاً على محتوى الرواية"[1]، ويشكلُ العنوانَ وجهةَ نظرٍ لدى القارئ يَحكم من خلاله على المحتوى بحسب خلفيته الفكرية والذهنية، والمفاهيم الرئيسة المعنية في هذا الباب، هي: السردُ، والبنى، والروايةُ، والتقنيات، وروايةُ السيرةِ الذاتية، والنوع.

إن رواية السيرة الذاتية ليست إلا شكلاً من أشكال السرد، بوجود مؤلف يكتبها وسارد يَسرِدُها وقارئ يقرؤها. لذلك يشكل السرد موضوعاً مثالياً للبحث في كيفية استعادة الوقائع والأحوال والأفعال ضمن أسس حكائية، من خلال هذا، فالأدب العربي الحديث: "يحتفي بالنصوص السردية الآن احتفاءً خاصاً، وبخاصةٍ الرواية إلى درجة أُعتُبِرَ عَصرُنا عصرَ الرواية.

إن الكاتب حين يَشْرَعُ في كتابة رواية سيرته الذاتية تظهر طبيعة السارد وخبايا تكوينِهِ، وعليه فإن الكاتب العربي وباستثناءات قليلة قلما يُقبلُ على كتابة سيرته الذاتية على

1) لودج ديفيد، **الفن الروائي**. ترجمة: ماهر البطوش، القاهرة: المجلس الأعلى للترجمة، ص:218، 2002.

العكس من الكاتب الغربي وذلك لاعتبارات عدة، منها: عدم الجرأة في الكشف عن خبايا الذات؛ وعدم القدرة على المواجهةِ الحقيقية، وتبعاً لهذا فالساردُ يستخدم ضمير المتكلم المتماهي مع المؤلف، ويعد هذا نمطاً سردياً، إذ يكون الساردُ هو الوسيط الذي ينقل الحكاية ويعرف مجمل الوقائع، مجمل الهموم الصغيرة، يُقوِّلُ الشخصيات، يتحدث عنها بالنيابة.

السردُ لغةً:

جاء في لسان العرب أن السرد هو تقدِمَةُ شيءٍ إلى شيءٍ تأتي بهِ مُتَّسِقاً مُتتابعاً بَعضُهُ في إثرِ بعضٍ. وسَرَدَ الحديثَ ونحوهُ، ويسرُدُهُ سرداً إذا تابعهُ. وفلان يسرُدُ الحديثَ سرداً إذا كان جيدَ السياقِ لهُ. وفي صفةِ كلامهِ صلى الله عليه وسلم: لم يكن يسردُ الحديثَ سـرداً أي يتابعُهُ ويستعجلُ فيهِ. وسَرَدَ القرآن: تابَعَ قراءتَهُ في قدرٍ منهُ. والسردُ: المتتابعُ، وسردَ فلانٌ الصومَ إذا والاهُ وتابعهُ؛ ومنهُ الحديث: كان يَسرِدُ الصومَ سرداً؛ وفي الحديث: أنَّ رجلاً قال لرسولِ اللهِ صلى اللهُ عليهِ وسلَم: إني أسرُدُ الصيامَ في السفرِ، فقالَ: إن شـئتَ فـصُمْ، وإن شئتَ فأفطِر"[1].

السرد اصطلاحاً:

السردُ مصطلَحٌ أدبيٌ فنيٌ هو الحكيُ أو القصُّ المباشِرُ من طرف الكاتب أو الشخصية في الإنتاج الفني، يهدف إلى تصوير الظُروف التفصيلية للأحداث والأزمات. ويعنى كـذلك برواية أخبار تَمُتُّ بصلةٍ للواقعِ أو لا تَمُتُّ، وهو أسلوبٌ فـي الكتابـة تعرِفُـهُ القِـصَصُ والرواياتُ والسيَّرُ والمسرحياتُ[2].

---

1) ابن منظور. **لسان العرب**، ص: 1987، 1989.

2) علي مولاي. **مصطلحات النقد العربي**. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005.

يتداخلُ علمُ السردِ كثيراً مع القصِّ والروايةِ بالأساس، وهو مصطلحٌ حديثٌ للقصِّ؛ لأنهُ قصٌّ حَدَثٍ أو أحداثٍ أو خبرٍ أو أخبارٍ سواءٌ أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال، والسردُ بعد ذلك عملية يقوم بها الساردُ أو الحاكي أو الراوي، وتؤدي إلى النص القصصي، والسردُ موجود في كل نص قصصي حقيقي أو متخيل...[1]. ومن الموضوعات السردية التراثية العربية: **الأسطورة** ــ ترادُفُ الخُرافةَ غالباً ــ وتتضمن أحداثاً تنبُّئيةَ، أيام العرب، وهي قصةٌ عن حروب العرب ووقائعهم. أما في العصر الحديث، فالسرد فنٌ قصصيٌ يتصل بالحدث أو الفعل حين يُخبَرُ عنه أو يُروى، وقد يكون دينياً أو غير ديني. **والحكائية** ــ المتنِ البناءِ ــ هي عملية سردِ القصةِ وهي فنٌ قصصيٌ يستندُ إلى فعل (حكى). **والخبرُ**، فن قصصي قصير يغلب عليه قول الحقيقة، ويشير إلى سردِ شيءٍ من التاريخ. **والخرافة**، فن قصصي دلالة على أحداث خيالية مروية على لسان الحيوان. **والسَمَرُ** ــ المُسامَرَةُ الليليةُ ــ فن قصصي يقوم على المناقشة أو المحادثة أو الخطبة أو المحاضرة في ليالي السهر والمسامرة. **والسيرةُ**، فن قصصي يعنى بوصف الطريقة التي حدثت فيها الأفعال الخاصة بشخص مما سار من سلوكه بين الناس[2].

ماهيَّةُ السردِ:

تنبعُ أهميةُ السردِ من حضوره الفعَّال في حقل الدراسات النقدية الحديثة، ويبدو أن الأدب العربي بحاجة ماسة إلى ذلك، لما يحتوي من موضوعات مختلفة تخدمُ طبيعة العمل الأدبي من حيث: التحليلُ والبناءُ ورفعُ سوية العمل الأدبي...[3]، فقد ذهب "جيرار جينيت

---

1) للمزيد انظر أبو هيف عبدالله، قدم بحثا بعنوان: **فنون السرد وتداخل الأنواع**. مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر. ص ص:779ــ857، مج1، 2008م.

2) انظر المرجع السابق، ص: 779ــ 857، 2008.

3) للمزيد انظر مارتن والاس، **نظريات السرد الحديثة**. ترجمة: حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة، ص:117، وما بعدها، 1998.

"G-Genette(1930)" إلى أن السردَ، هو: الخطابُ الشفهيُّ أو المكتوب الذي يتعهدُ بالإخبار عن واقعة أو سلسلة من الوقائع...[1] ولذا بات في حكم المؤكد التحول السريع مــن طــور الشعرية إلى طور السردية المدونة: "وعلى الرغم من أن بابَ الخلافِ حول ماهية الطريــق الواصل بين سردِنا القديم وسردِنا الحديث ما زال مشرعاً إلا أن الرواية العربية المعاصــرة قطعت شوطاً طويلاً أهلَّ أبرزَ كُتابِها، للحصول على جائزة نوبل للآداب عام 1988، إذ تُعَدُّ روايةُ نجيب محفوظ "أولادُ حارَتِنا" مؤشراً على الحداثة الروائية، وأحد الأصــول التقليديــة للسرد العربي"[2].

وإن كانت القصةُ تعني مادة الحكي، فإنّ الحكي يعني: الأحداث، والأفعال الكلاميــة المتداولة في القصة، والخطاب: هو الصيغة التي بها يتم تشكيل القصة، وصياغَتِها النهائيــة التي يختارها الروائي كسبيل، وأداة للإفهام، والتوصيل. فقد حدد "جيرار جينيت" في دراسته للسرد: "ثلاثةَ محاورَ للبحثِ في مكونات النص السردي هي: المحاكــاةُ، والحكــيُ التــامُ، والسردُ والوصفُ، والقصةُ والخطابُ[3]. وإنَّ السردَ: هو عمليةُ إنتاجٍ، وهو فــصلُ الــتَلَفُظِ الذي يُنتِجُ الحكي ،وبالتالي فالسردُ يرتبطُ أكثرَ بالساردِ والزوايا التي مــن خلالهــا يرصــدُ الوضعياتَ وهي ــ عادةً ــ وضعياتٌ تتأرجحُ في الروايــات بــين ضــوابطَ موضــوعيةٍ، وضوابطَ غير موضوعية أي: (اعتباطية)، أو لسانيةٍ محضة، ويؤكد "جيــرار جينيــت G-Genette" أنَّ: "اختيار الروائي ليس اختياراً بين صيغتين نحويتين، بل بين موقفين سرديين

1) للمزيد انظر جينيت جيرار، **خطاب الحكاية**: بحث في المنهج. ص:37 ــ 38، 1997.

2) عبدالخالق غسان، **تقنيات السرد الروائي بين الحداثة والأصولية: نجيب محفوظ نموذجا.** مجلة أفكار، ع118، ص:86، 1994.

3) للمزيد انظر جينيت جيرار، **خطاب الحكاية**: بحث في المنهج. ص:40، 1997.

"ليستْ صيغتاهما النحويتان إلا نتيجةً آلية" وهذانِ الموقفانِ السرديانِ همــا: جَعــلُ القــصةِ ترويها إما إحدى شخصياتِها، وإما ساردٌ غريبٌ عن هذه القصة"[1].

ركزَ النقادُ على العامل السردي وحضورهِ في كتابة السيرة الذاتية النموذجيــة: "إذ إن السردَ بمعناهُ الدقيق مثلهُ مثلُ اللغةِ لا يعرف سوى نظامين من العلامات همــا: الشخــصي واللاشخصي، وهذان النظامان لا يستفيدان بالضرورة من المؤشــرات اللغويــة المرتبطــة بالضمير (أنا) أو الضمير اللاشخصي (هو)..."[2] ونتيجةً لهذا فمن المفروضِ فيمن يتعامــلُ مع السيرة الذاتية بشكل عام، التركيزُ على جلب رواية الحكايات المــسموعة التــي تعتمــدُ بدورها على المقامات السردية الداخلية، ويتجلى صوتُ الساردِ ويظهرُ في الــسيرة الذاتيــة بوساطةِ ضميرٍ (هو) ضميرُ المخاطبِ المفرد: "فــالواقعُ والخيــالُ، فــي رأي "نــورثروب فــرايN-Frye (1912ـــــ1991) كمــا فــي رأي "روبــرت شــولز R-Scholes" (1931ــ2005) و "روبرت كيلوج R-Kellogg" (1928ــ2004)، هما القوتان الرئيستان اللتان تشكلان السرد، وتسببان التغيرات في العالم الخارجي، تغيرات في الموضوع، وتُبقي شخصيات الرومانس الخيالية ــ أبطالاً وبطلاتٍ وأشراراً من الأنماط الأولية ــ ثابتة بصورة ملحوظة عبر الزمن"[3]؛ وفي ضوء ذلك: "تغدو الصلةُ بين التخييلِ والسردِ أوضــحَ علــى ضوء البحث الفلسفي عن الحقيقة وكما يمكنُ مقابلةُ التخييلِ بالحقيقةِ والصدق كــذلك يقابــلُ السردُ القوانينَ اللازمنية التي تصفُ ما هناك سواءَ أكان ماضــياً أم مــستقبلاً. وأي شــرحٍ يتكشفُ عبرَ الزمنِ مع مفاجآتٍ خلالَ تطوره، ومعرفةٍ تتأتى من إدراك الحادثة بعد وقوعها

---

1) المرجع السابق. ص:254 ــ 255، 1997.

2) للمزيد انظر **طرائق تحليل السرد الأدبي**. منشورات اتحاد كتاب المغرب، ص27 وما بعدها، 1992.

3) مارتن والاس، **نظريات السرد الحديثة**. ص:60، 1998.

فقط، هو قصةٌ لا غير مهما كان مبنياً على الحقائق. وما تشترك فيه التواريخُ والسيرُ مع الرواياتِ وقصصُ الرومانس هو التنظيمُ الزمنيُ"[1].

يعلنُ الساردَ في السيرة الذاتية أنه يروي ولا يتخيل، عندما يشير إلى مصادره، ورواته، ضمنَ بناءٍ فني عميقِ الدلالةِ مستخدماً كافةَ أنواعِ السردِ وأنماطهِ[2] ويتمتع بالشجاعة التي تمدُهُ بالصراحة لكي يثبت الوقائع التي لا يرضى عنها، من خلال هذا المنظور توظف السير الذاتية العربية، بعضَ التقنيات السردية التي ترتبط كثيراً بالرواية، إذ يتخلى الراوي عن السرد، ويترك الشخوص تتحاور فيما بينها فارضةً حضورَها الذاتي: "ومع ذلك، فإن أثرَ البناءِ الروائي يَبينُ لا في المكان بل عبر الزمان، وعادةً ما يكون زماناً طويلاً"[3].

يُعدُ السرد القصصي ملائماً في رواية السيرة الذاتية العربية، باستحضاره لكثير من الأخبار والأحداث والتراجم والروايات وغيرِها من الأجناس الأدبية ومختلف الخطابات الأخرى، وذلك عن طريق العرض المقنع لشيء حدث (ماضٍ) عن طريق عرض الموضوع، والإقناع العاطفي وإشعار القارئ بذلك، بتقنيةٍ فنيةٍ ذات دلالةٍ لا غنى عن السرد فيها: "لذا، فإنّ دراسة تقنيات السرد تبقى دراسةً ضروريةً لكلِ بحثٍ نقدي يعيدُ النظرَ في مفهوم الشكل ليمارس قراءة النصوص، أو ليؤَولَها مستهدفاً المعنى في جسده اللغوي وبنائهِ الفني"[4].

---

1) المرجع السابق. ص: 248. 1998.

2) للمزيد بهذا الخصوص انظر رضوان عبدالله، **البنى السردية**. ص:21، 2002.

3) لودج ديفيد، **الفن الروائي**. ت: ماهر البطوش، ص:242، 2002.

4) العيد يمنى، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**. ص:7، 1999.

وقد اتسمت كثيرٌ من روايات السيرة الذاتية بتوظيفها أبعاداً سرديةً ملائمـــةً، إلا أنَّـــه لوحظ بعضٌ من العيوب، في عملية توظيف هذا العنصر توظيفاً دقيقاً في عملية استحـــضار الذكريات بحرية كافية؛ إذ يستحضر الكاتب صوراً معينة وأحداثاً ذاتَ طبيعةٍ عاطفيةٍ تعتمدُ على الذاكرة العامة، باستخدام الوصف لتبيان مدى البعد الاجتمـــاعي والتـــاريخي للمكـــان والزمان والشخصيات، ضمنَ أسلوبٍ موضوعي.

من هنا، فالخطابُ غيرَ المباشرِ أو السردَ يبقى هو المهيمن، حيثُ يتدخلُ الكاتب فـــي مسار السردِ وتعليقه وتحريكه لتلك الشخصيات، وتقديمِ رسالةٍ مفادُها: الكشفُ عـــن واقـــع الحال واستجلاء الرؤية، ومن ثَمّ تقديمُ الانتقاد: "وإذا ما نحن سلّمنا مع "جيرار جينيـــت G-Genette"، بأن تحليلَ النصِ السردي يعني دراسةَ العلاقةِ بين القصة والحكايـــة، فإننـــا لا نبالغُ إذا قلنا إن الحارة هي الإطارُ المكانيُ الأثير لدى "نجيب محفوظ" والمعـــادل ألمـــديني المسحوقُ لأحياء الفقـــراء عنـــد روائـــيٍ مثـــل "تـــشارلز ديكنـــز Charles "Dickens (1812ــ1870)..."[1].

من خلالِ ما تقدمَ، لوحظَ أن للسردِ أهميةً ووظيفةً دقيقةً[2]، في حيز العمـــل الأدبـــي وحضوراً مميزاً، إذ لم تخلُ سيرةٌ ذاتيةٌ من استخدام هذا العنصر المهم في كتابتهـــا، نظـــراً للتطور والتحول الذي يشهده العمل الأدبي بشكل عام، ونتفق في ذلك مع مـــا ذهـــب اليـــه "جيرار جينيت G-Genette" من أن "الفكرةَ البنائيةَ هي أن نتتبع الأدب في تطوره العـــام، وأن نستخرجَ قطاعاتٍ من مراحله المختلفة، وأن نقارنَ هذه اللوحاتِ بعضِها ببعضٍ وتُظهرُ هذه المقارنات تطورَ الأدبِ في كل غناه، وأنَّ المنظومةَ الأساسيةَ تظلُ ساريةً مـــع دخـــول

1) للمزيد انظر عبدالخالق غسان، **تقنيات السرد الروائي بين الحداثة والأصولية: نجيب محفوظ نموذجا**. مجلة أفكار، ع118، ص:89، 1994.

2) للمزيد بهذا الخصوص انظر جينيت جيرار، **خطاب الحكاية**. ص:264ــ265، 1997.

تطورات مستمرة عليها.. وقد أطلقَ النقادُ الشكليون الروس على هــذه العمليــة "الديناميــة البنائية"، فالبنيةُ إذن، ليست منظومةً ثابتةً بل منظومةً دائمةَ التحول"[1]. ولكن هناك تفــاوتٌ في عملية توظيف هذا الجانب ــ السرد ــ فمنهم من يوظفه عن طريق المذكرات، ومنهم من يوظفه عن طريق الذكريات أو اليوميات، ومنهم من يوظفه عــن طريــق المــشاهدات أو الأحداث أو اليوميات. وإن معظم هذه الأجناس قريبةً جداً من رواية السيرة الذاتية وعنصر السرد لا يستغني عن هذه الأجناس والعكسُ صحيحٌ، وبالتالي فإن السيرة الذاتية تعتمد علــى أغلب هذه الأجناس، وهي إذ تعتمد على الاستعانة بهذه الأجناس إضافةً إلى الرواية، كان ذلك أجدى وأميز لفن السيرة الذاتية العربية الحديثة.

إنَّ الذاتَ الساردةَ إذن، تنتقل بالمتلقي إلى محطات متعددة الأغراض، هذه المحطــات تفضي إلى مساحات شاسعة بأسلوب قصصي وروائي لحياة الشخصية نفسِها، عَبَّرَ عن هــذا "بول ريكور Paul Ricoeur" (1913ــ2005)[2]، بالقول: "إن الهوية السردية تجمع طرفي السلسلة: ديمومةُ الزمنِ في الطبع، وديمومةُ المحافظةِ على الذات"[3]. وفــي هــذا التــداخلِ السردي يتمُ الكشفُ الأولي وتتوالى بعدها الإيضاحاتُ، كأننا هنا في لحظةِ تعريةِ الذاتِ، أو الذاتِ في حالتها الأولــى قبل التكوين، حيث يبدأ السرد متناولاً جانبــاً مهمــاً، الــصراحةَ والصدقَ في تقديم الاعترافات عبر مناجاة النفس، تعليقاً على مظاهر واقعية ضمن أســلوب قصصي خطابي داخل النص: إذ "تشبهُ السيرةُ الذاتية الأدب الروائــي فــي بنيته الــسردية الأساسية، ويوجــد بهــا عنصران رئيسيان: هما القصةُ والخطابُ. القصةُ هــي الأحــداثُ

1) قاسم سيزا ، **بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ.** ص:168، 1984.

2) انظر صفحة الغلاف في كتابه ريكور بول، **الذات عينها كآخر**، 2005.

3) انظر نفسه فصل5 وفصل6، ص:249 تحدث عن الهوية الشخصية والهوية السردية وعن الذات والهوية الشخصية.

المنقولةُ بأشخاصها وأماكنها وزمنها، بينما الخطابُ هو تحويل تلك الأشياء إلى كلمــات، أو هو التقديم الأدبي للقصة بعبارة أخرى"[1].

علاقةُ البِنى بالسردِ[2].

مفهومُ البْنيةِ

البِنْيَةُ والبُنْيَةُ ما بنيتهُ، وهو البِنَى والبُنَى؛ وأنشدَ الفارسي عن أبي الحسن:

أولئك قومٌ، إن بَنَوْا أحسنوا البُنى، وإن عاهدوا أوفوا، وإن عقدوا سدّوا

ويروى: أحسنوا البِنى؛ قالَ أبو إسحق: إنما أرادَ بالبِنى جمعُ بنْيَةٍ، وإن أرادَ البناءَ الذي هــو ممدودُ قصرٍ في الشعرِ، وقد تكونُ البنايةُ في الشرفِ، والفعلُ كالفعلِ.

وبنْيَةٌ: وهي كرِشْوَةٍ ورِشا، كأن البنيةَ الهيئةَ التي بُني عليها مثل المشية والركبة. وبنى فلانٌ بيتا بناءً.

والبُنىَ بالضم مقصورٌ، مثل البِنى يقال: بُنْيَةٌ وبِنَىً، بكسرِ الباء مقصورةٌ مثل جزيةٍ وجزىً، وفلانٌ صحيحُ البُنيَةِ أي الفِطْرة[3].

يتحددُ مفهومُ البنيةِ بالعودةِ الى ما أوردتهُ المعاجمُ اللغويةُ إذ يتفقُ الأغلبُ على المعنى العام للبنيةِ وتعودُ كلمةُ البنيةِ في أصولها التكوينية إلى مرجعيات فلــسفية عميقــة: "وهــي

---

1) رووكي تيتز، **في طفولتي**. ص188. 2002.

2) انظر إبراهيم عبدالله، **بناء السرد في الرواية الأردنية المعاصرة**. أفكار، ع135، 1999.

3) أبن منظور، **لسان العرب**. مج1، ص:510. 1989.

الطريقة التي يتأسسُ عليها البناءُ وبها، فالجذرُ اللاتينيُّ للمصطلح "Structure" يشي بعمليةِ البناء والتشييد وهذا يقتضي طريقةً خاصةً، وأسلوبيةً ما في عملية الإتمام البنائي"[1].

لعل اقربَ مفهومٍ للبنيهِ: "هو ذلك الذي يشيرُ إلى كيفية تركيب النسق، وإذا كان الفضاءُ يعتمدُ في بنائه تركيباً من الأنساق، فانه بذلك، يقترب في بنيته من مفهوم البنيه، التي هي في بعض المعاني: "مجموعةٌ من القوانين التي تتحكم في حقل ما، كحقل الرياضيات مثلا، أو الفيزياء، أو المنطق" [2].

إن حقيقة الحصول على صورة فنية واضحة عن هيكل البناء[3] السرديِّ لحكاية ما، يتوجب البحث عن مكونات هذا الهيكل البنائيِّ، فالهيكلُ السرديِّ قائمٌ على بنية خطابٍ سرديٍّ منتجٍ ومقصودٍ يتوافرُ على أركان الخطاب الأدبي الثلاث الأساسية : المخاطِبُ؛ الخطابُ؛ المخاطَبُ: "إن المصطلح الأدبي الدال على بنية السَّرد هو، بالطبع، "العقدة" ومعظم ما يخبرنا التقليدُ النقديُّ عنها مأخوذ من كتاب "أرسطو Aristotle" (384ـ322ق.م)... فنُ الشعرِ"[4]، من هنا كانت السرديةُ تبحثُ في مكونات البنية السردية للخطاب من راوٍ ومرويٍّ ومرويٍّ اليه، ولئن كانت بنية الخطاب السردي نسيجاً قوامه تفاعل المكونات، أمكن التأكيد على أن السردية هي العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي؛ أسلوباً وبناءً ودلالةً"[5].

1) مراشدة عبد الرحيم. **الفضاء الروائي: الرواية في الأردن نموذجا**. ص:24، 2002.

2) نفسه. ص:24، 2002.

3) بناء: هو مجموعة القوانين التي تحكم سلوك النظام ومكوناته إذ يمكن أن تحل إحداها محل الأخرى، انظر بوقرة نعمان، **المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب**. ص:94، 2009.

4) مارتن والاس، **نظريات السرد الحديثة**. ص:104، 1998.

5) إبراهيم عبدالله، **السردية العربية**. ص:9

من هنا، جاءَتْ أهميةُ البنيةِ في تداخلِها وتمايزِها ضمن حيز العمل السرديِّ، وإقامـــة تقنياته الفنية برؤى واضحة الدلالة والتعبير: "فالتحليلُ الذي يتناولُ هيكل البنية يكشف أسرار اللعبة الفنية، لأنه تحليلٌ يتعاملُ مع التقنياتِ المستخدمة في إقامة الـــنص. أي يتعامـــل مـــع التقنيات التي تستخدمُها الكتابةُ والتي بها تلعب لتبني الجسدَ الناطقَ والموهم، من ثم، بالحياة فيه. وهو، بهذا المعنى، تحليلٌ لا يتعامل مع النطق نفسهِ، بل يكتفي بتشريحِ الجـــسدِ الـــذي ينطق. أي أنه يتعامل مع ما يقولُ وليس مع القول نفسه"[1] وفي دراستها لذات الموضـــوع، اختصرت التعريفَ بالقول: "مفهوم البنية هو مفهوم ينظر إلى الحدث في نسق من العلاقـــات له نظامه، ولتوضيح ذلك نقول: إن البنيوية تفسر الحدث على مستوى البنية. فالحـــدثُ هـــو كذلك بحكم وجودهِ في بنية. وقيامُ الحدثِ على مستوى البنية يعني أن له استقلالية، وأنه في هذه الاستقلاليةِ محكومٌ بعقلانيةٍ هي عقلانيتهِ المستقلةِ عن وعيِّ الإنـــسان وإرادتـــه. هـــذهِ العقلانيةِ هي ما نسميه: الآليةَ الداخلية"[2]، وبتأكيدٍ أكثرٍ لهذا المنظور وما يُحْدِثُهُ البناءُ مـــن تقنيةٍ تجعلُهُ يتحققُ بشكلٍ منجزٍ فعليٍّ داخلَ النصِ: "أبنيةٌ لم تعد تكتفي بمخاطبةِ الحواسِ، بل بات الإحساسُ قبلتَها؛ فبهِ ــ أي بالإحساس ــ تتحققُ وحدةُ العمل، ووحدةُ التجربة، ووحـــدةُ المنظومة بأكملها بما في ذلك: التلقيّ"[3].

السردُ الروائيّ[4]

يُعدُّ النَّصُ الروائي نتاج سردي ذاتي، يأخذ شكلاً فنياً يختاره الناصُّ نفـــسُهُ، ويتمتـــع بإيقاع داخلي خاص به يماثل إيقاع الشعر، لكن الأدوات تختلف[1]، ولتحليلِ أي نصٍّ روائيٍّ

1) العيد يمنى، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**. ص:15، 1999.

2) نفسه، ص:185. 1999.

3) انظر حداد نبيل، **بهجة السرد الروائي**. ط.1، إربد: عالم الكتب الحديث، ص: 18، 2010.

4) للمزيد انظر نفسه. ط.1، 2010

أو سرديٍّ، من الضروري التعرف على ماهية السرد والأسلوب، انطلاقاً من أن النَّصَ الأدبيٍّ عملٌ ذاتيٌّ: "وقد عُيّنَ "نورثروب فـراي Northrob-Frye "، بالإضـافة إلـى الروايـة والرومانس، نوعين من التخييل[2]، النثري: الاعترافُ (السيرة الذاتية) والتشريحُ، الذي يقدم "رؤيةً للعالم بلغة نموذج فكري واحد"، وأظهرَ أن الأنواع الأربعـة تخـتلط ببعـضها، وأن الرواية ممتزجة بالثلاثة الأخرى"[3]. والرواية بدورها، ما هـي إلا سـردٌ لمجموعـة مـن الأحداث، ورصد لشخصيات ولعلاقات معينة، تحكمها مجموعة من الروابط السردية، التـي تُكَوِّنُ عالمَ الرواية. والولوج إلى عالم الرواية يكون انطلاقاً من الرموز التي يُشكلُها السردُ، وبهذا يتحول مفهوم السردِ من عرض للأحداث إلى نظام من التواصل، فيتدخلُ السردُ فـي الأخبار، والتراجم، والروايات وغيرُها من الأجناس الأدبية ومختلف الخطابـات ويتمحـورُ السرد بالتالي بالعرض المقنع لشيء حدثَ أو قد يحدثُ[4].

وفي القرن التاسعَ عشرَ ظهرَ لونٌ يُسمَّى بالمسرواية[5]، وهو شكلٌ يقومُ على الـدمج نفسه بين المسرحية والرواية؛ وعُدَّتْ من جانب آخر، شكلاً أدبياً جديداً تتعاقب فيه الصيغتان: المسرحية والسردية، وتتواليان بإخراجهما، بمعنى: هي روايةٌ محملةٌ بشكلٍ من أشكالِ تداخل الأجناس: "وكان ظهورها في الغرب بسبب عدم استقرار التقاليد الروائية في القرن التاسـعَ عشر، وظهورُ النظرياتِ الجديدة التي تحدثنا عنها، ونادت بانفتاح النص الأدبي وشـموليتِهِ، نظراً للتقلبات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، والحاجةِ للخروج مـن جميـع القوالـب

---

1) للمزيد انظر صبرة أحمد ، **تحليل السرد الروائي في كموديا العودة. لمحمود حنفي**. فصول، مج16، ع4، ص:279، 1998.

2) للمزيد انظر الزعبي زياد، **المثاقفة وتحولات المصطلح: دراسات في المصطلح النقدي عند العرب**. أورد محورا عن التمثيلات وفاعلية التخييل، ص: 178ــ 179، 2007.

3) مارتن والاس، **نظريات السرد الحديثة**. ص:24، 1998.

4) للمزيد بخصوص **التكنيك والبناء**، أنظر ولسون كولن، **فن الرواية**. الفصل التاسع، ص:181، وما بعدها. 2008م.

5) أورد حداد نبيل، بهذا الخصوص: "**السرد بالحوار**"، مبينا فيه ماهية مصطلح المسرواية.. للمزيد انظر نفسه، **بهجة السرد الروائي**. ص:199، ط.1، 2010

المحددة، والجاهزة حتى في مجال الكتابة الإبداعية"[1]، بل إنّ الرواية نفسِها حسب "جـــورج لوكاتش G-Lukattch" (1885ـــ1971)[2]، تعتبر ملحمة العصر البورجـــوازي. أي أنَّهـــا متحورةٌ عن نوع أدبي قديم هو الملحمةُ التي كانت تصاغ شعراً، فأضحت الرواية "Novel" التي تصاغ نثراً: "[3]، إذن : الرواية تنبع من خيال الكاتـــب المبـــدع مـــن ذكـــر أحـــداث وشخصيات وأزمنة وأمكنة: "وهذا بدوره يعتمد على الخطاب الروائي ومكوناته وهي: الزمن والصيغة والرؤية السردية، إنها المكونات المركزية التي يقوم عليها الخطـــاب مـــن خـــلال طرفيه المتقاطبين: الراوي والمروي له، أي أننا وقفنا عندَ حدودِ ما يُعرفُ بالمظهر النحوي أو البنيوي، وهذا إجراءٌ أساسيٌّ يفرضه علينا التحليل السردي، في "انفتاح النص الروائي".[4]

النوعُ والجنسُ الأدبيُّ:

النوعُ لغةً

النوعُ أخصُ من الجنس، وهو أيضاً الضَرّبُ من الشيء، قال ابن سيدة: ولَـــهُ تحديـــدٌ منطقي لا يليقُ بهذا المكان، والجمعُ أنواع، قلَّ أو كَثُرَ. قال الليث: النوعُ والأنواعُ جماعـــة، وهو كلُّ ضربٍ من الشيء وكلُّ صنفٍ من الثياب والثمار وغير ذلك حتى الكلام؛ وقد تَنَّوَعَ الشيءُ أنواعاً.[5]

1) علقم صبحه، **تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية: الرواية الدرامية نموذجا.** ص:51، 2006م.

2) انظر لوكاتش جورج، **الرواية كملحمة بورجوازية.** ت: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1979.

3) الرواية كملحمة بورجوازية هذه الدراسة كتبها جورج لوكاش أثناء إقامته في موسكو في الثلاثينيات من القرن العشرين، وإبان هـــذه الفتـــرة كـــون وصـــاغ مجموعة من المفاهيم السياسية في مضمار النظرية الأدبية، وبخاصة نظرية الرواية، وفي مقدمتها الواقعية الكبرى. للمزيد، انظر المرجع السابق.

4) للمزيد، انظر: يقطين سعيد، **تحليل الخطاب الروائي.** ص:8وما بعدها أورد شرحا مفصلا لتحليل الخطاب الروائي العربي.

5) ابن منظور، **لسان العرب.** مج14، ص:330. 1989.

يُصنَّفُ الأدبُ أو الأعمال الأدبية إلى أنواع عدة، وعلى الرغم من اختلاف النقاد في تعريف أنواع الأدب المختلفة إلا أنها تنحصرُ في ثلاثة أشكال أو أنواع رئيسية: النثر[1] والدراما والشعر، وهذه الأنواعُ الثلاثةُ إما أن تُقدَّمُ في شكل خيالي أو غير خيالي، فالنثرُ غيرُ الخيالي، يتضمنُ علمَ التاريخ، والكتاباتِ الدينية، والفلسفية، والنقدَ الأدبي، وأدبَ الرحلات، والمقالاتِ لمواضيعَ متعددة، والسيَّر الذاتية، والسيَّر الغيرية؛ أما النثرُ الخيالي، أو الخيال النثري، فيشملُ: القصة، والحكايات، والخرافات بأنواعها المختلفة، أو الحكايات الرمزية التي تقدم مغزى أخلاقياً؛ أما الدراما، قد تكتبُ الدراما في شكل نثري، أو شعري، وكافة أنواع الدراما تكتبُ من أجلِ تمثيلها، لكنَّ المسرحيةَ القرائيةَ هي دراما تكتبُ من أجل القراءة فقط وليس التمثيل؛ وأما الشعرُ، فيقدَّمُ في شكل قصصي حيث يخبرنا بقصةٍ مثل الشعرِ الملحمي الطويلِ أو يقدم في شكل غنائي ويُعْرَفُ بالشعر الغنائي، وبقيت هذه الأنواعُ سائدةً عبر العصورِ الماضية حتى القرنِ التاسعِ عشر، إذ بدأ النثرُ يأخذ منحىً آخر مغايراً في أغلب إنتاجه، ويمكنُ أن نطلق على الأدب العربي في القرن التاسع عشر عصرَ الأدب الإتباعي الكلاسيكي[2].

يكادُ يجمعُ المنظِّرون على أن الأنواع الأدبية ليست ثابتة الأركان، بل هي متحولة باستمرار نظراً لتحوّل المجتمعات وتغيرِها وتحضرِها، وهذا طبيعي: "إن محاولةَ حصرِ النص الأدبي في نوع بعينه، صارَ يُضغَطُ على تلقائية النص وتفاعلاتهِ العميقةِ على المستوى التركيبي للنص من الداخل، ومن هنا غدت الفروقُ بين الأنواع الأدبية ضرباً من المجازفة والتعدي على الطبيعة الشكلية للنص، إن هذه الحدودَ التي تضبط النصوص وفقاً للأنواع لا

1) للمزيد بخصوص تاريخ النثر العربي وتطوره عبر عصوره المختلفة انظر: حب الله علي، **المقدمة في نقد النثر العربي**. ص:35 وما بعدها

2) للمزيد انظر حب الله علي، **المقدمة في نقد النثر العربي: مشروع رؤية جديدة في تقنيات البحث والكتابة**. ص:217ـــ225، 2001.

تخدم النص بقدر ما تقلقه، وتدخله في دائرة التكلف والافتعال؛ لأن الأنواع الأدبية أضحت تأخذ من بعضها في معايشة وتناغم كبيرين، ولا مجال للتنافي والتضاد في تشكل النص الأدبي الحديث.."[1]، إذ إن الفن بصفته إبداعاً وخلقاً متجدداً يواكب تلك التغيرات، لوحظ هذا الرأي عند "جورج لوكاتش G-Lukattch" عندما يربطه بمفهوم: "النظرة إلى العالم" ذلك الذي يتغير بتغير التشكيلة الاجتماعية، فالنظرةُ التي كانت تطرحها الملحمة لم تعد مناسبة لتلبية احتياجات العصر البورجوازي فتلاشت لترثها الرواية وهكذا[2].

وهكذا تجمع الدراسات بإشكالية مسألة النوع الأدبيِّ على الصعيد النظري أو التطبيقي، وهذا لا ينفي وجود شيءٍ اسمه النوع (الشكل الأدبي)، "ويمكن القول إن النظريةَ الأدبيةَ المعاصرةَ تجاوزت مفهوم النوع الأدبي، وتعالت على الفروق بين الأنواع الأدبية، وتميَّزتْ بمناخ فكريٍّ يقوم على رفض التقليد، والتطلعِ إلى كل جديد، وظهرت أعمال تضرب عرض الحائط بكل تقاليد الأنواع الأدبية ونقائها، وغدت الأنواع ــ الآن ــ مجرد وهم، يخلقه كل من المؤلف والقارئ على السواء، وهي ليس لها وجودٌ حقيقيٌ في النصوص الإبداعية[3]، وفي هذا يقول الناقد "كارلو كاسولا Carlo Cassola" (1917ــ1987): "سادت نظريات "بنيديتو كروشه Benedetto Croce" (1946) الجمالية في إيطاليا خلال فترة ما بين الحربين. أحد المعتقدات الأساسية لتلك الجمالية هو رفض نظرية الأشكال أو الأجناس الأدبية. لقد تشاطرنا

---

1) فوغالي باديس، **السرد الروائي وتداخل الأنواع: رواية(جسر للبوح وآخر للحنين) لزهور ونيسي نموذجا.** مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، جامعة اليرموك، ص:172، 2008.

2) لوكاش جورج، **التاريخ والوعي الطبقي**، ترجمة حنا الشاعر. بيروت: دار الأندلس، ص:791، 1979م.

3) علقم صبحه، **تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية.** ص:18، 2006م.

جميعاً هذه الفكرة؛ ولهذا فقد اقتنعنا بأنه لا يوجد فرق جوهري بين قصة قصيرة ورواية، حتى بين النثر والشعر"[1].

ومن جملةِ الأسئلةِ والتساؤلاتِ النقديةِ المطروحةِ لتحديدِ نوعِ أو جنسِ السيرةِ الذاتية، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: هل صحيحٌ أن محاولةَ إعطاءِ تعريفٍ واضح لجنس السيرة الذاتية مآلها الفشل؟ وهل صحيح أن السيرة الذاتية جنسٌ أدبيٌ محير؟ وهل السيرة الذاتية غيرُ مرشحةٍ لحمل سمات الجنس الأدبي المستقل، وإن تعريفها جزءٌ من تعريف جنس الرواية، باعتبار أن القارئ يتلقاها كعمل أدبي متخيل؟ أم أن جوهرَ جنسِ السيرةِ الذاتية كامنٌ في المؤلف صاحب التاريخ الفردي الخاص، وفي القارئ المتلقي لهذا التاريخ؟ وهل السيرةُ الذاتيةُ على وشك أن تصبح جنساً أدبياً؟ وهل الحكم الفصل يتمركز في ميثاق السيرة الذاتية.

يتضحُ مما سبق، أن كافة ما تقدم من ذكره يدخل في حيز العمل الإبداعي الحديث من تطورٍ وتجديدٍ في الشكل والمضمون لفنِّ رواية السيرة الذاتية بكل تميز واقتدار، وهذا ما يشير إلى منجز حديث برؤىً وتقنيةٍ فنيةٍ واضحةِ البنيان والمعالم وأخذ دور السبق، لعله السردُ العربيُّ الحديث الذي بدتْ معالمهُ تظهر وتطفو على السطح: "كما أن النص الروائي يتيح لنا أن نقول من خلاله كل ما نريد التعبير عنه دون أن يكلَّ، أو يملَّ، أو يحدث في ثناياه التصدع، وهذه الخاصية كما يرى [محمد برادة] لا تتوفر في الأجناس الأدبية الأخرى"[2].

---

1) نقلا عن سوزان لوهافر: الاعتراف بالقصة القصيرة. انظر اللواتي إحسان بن صادق، **إشكالية النوع السردي في "لا يجب أن تبدو كرواية"**. مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، جامعة اليرموك، ص:42، 2008.

2) انظر فوغالي باديس، **السرد الروائي وتداخل الأنواع: رواية(جسر للبوح وآخر للحنين) لزهور ونيسي نموذجا.** مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، جامعة اليرموك، ص:173، 2008.

رواية السيرة الذاتية[1]: AUTOBIOGRAPHICAL NOVEL

مدخل عام

لا بد أولاً من التفريق بين السيرة غير الذاتية (Biography) والسيرة الذاتية (Autobiography) والرواية (Novel) والقصة أو السرد (Narrative)، **فالسيرةُ الذاتيةُ**؛ تكونُ شخصيةً أحاديةً تختزلُ الثلاثةَ في واحد ــ التطابق ــ "ويعدُ من أبرزِ سماتِ السيرة الذاتية التي تتمثلُ في التطابقِ بينَ الساردِ والشخصيةِ الفاعلةِ والمؤلف.." [2]؛ **والروايةُ**: ثلاثيةٌ تشتمل على كاتب، وراوٍ، وبطل، وتستوعب العلوم، **والسردُ** ثنائيةٌ: تشتمل على كاتب وبطل؛ "فهناك علاقة ظاهرة لا تخطئُها العين بينَ فن الرواية في الأدب العربي وظاهرةِ الجنوحِ إلى الحديث عن السيرة الذاتية، بوصفها سيرةَ كلِّ إنسانٍ في ذاتِها روايــة يعلــمُ الكاتــبُ نفــسه تفاصيلَها قبلَ الشروعِ في تناول القلم، أكثر من معرفته بتفاصيل أيةِ روايةٍ خياليةٍ أخرى، أو كما كان يقول "جونسون Jonsson" (1784ــ1838): "إن حياةَ الإنسانِ يمكنُ أن تُكْتَبَ على أفضلِ طريقةٍ من خلاله هو"، وإن كانت هذه المقولةُ في ذاتها قد تعرضت للكثيرِ من النقاش على يد "أندريه موروا Andre Maura" (1885ــ1967) ورفاقه من مؤسسي أصول فن كتابة السيرة الذاتية وتشابكاتها الروائية[3]

مفهوم رواية السيرة الذاتية:

يعد الشكلُ الروائيُّ في كتابة السيرة الذاتية من الفنون المتقدمة تستعين به السيرة الذاتية لكتابتها، وذلك بفضل وجود عنصر الإبداع والخيال الفني، وهذان الركنان مهمان في

---

1) "**رواية السيرة الذاتية**" Autobiographical novel التي يتضح من أسمها أن موضوعها شخصي، ولكن كاتبها ليس كاتب سيرة ذاتية محترفا، ومــع ذلــك فإنها يمكن أن تملى، ويمكن أن تكتب، وإن كان هذا قلما يحدث بصيغة ضمير الغائب... للمزيد أنظر شرف عبد العزيز، **أدب السيرة الذاتية**. ص:37، 1992.

2) الشيخ خليل، **السيرة والمتخيل: قراءة في نماذج عربية معاصرة**. ص:9، 2005.

3) درويش أحمد، **تداخلات النصوص والاسترسال الروائي: تقاطعات رواية السيرة الذاتية ورواية الاغتراب**. فصول، ص:35، مج16، ع4، 1998.

كتابة السيرة الذاتية الأدبية ــ كما سبق القول ــ وهذا ما يؤكدُ مشروعية السيرة الذاتية أن تكون من جنس العمل الأدبي. والمتتبع لأبرز السير الذاتية، وأميزِها، يجد فيها الكثير من الأسلوب الروائي. وقد أفصح "جورج ماي G- May" عن هذا، بالقول: "ذلك أن معظم السير الذاتية المنتمية إلى ما يمكن أن نصطلح عليه بعصر السيرة الذاتية الذهني، قد اتخذت من الرواية مثالاً لها"[1].

وفي تتبع مفهوم رواية السيرة الذاتية، نجد أنها عمل سردي روائي، يعتمد اعتماداً كلياً على السيرة الذاتية للروائي، وغالباً ما تخضع الرواية السير ذاتية لبناء سردي يماثل البناء السير ذاتي، خاصةً في التسلسلِ الحدثي السير ذاتي وعلاقته بالأزمنة والأمكنة، والشخصيات الداعمة لموقف الذات عبر جسد المتخيل، لذا فهي تنوع ما أمكنَها ذلك في استثمار الطاقات التقنية بآلياتها المتعددة للرواية والسيرة الذاتية معاً، وتنوع في استخدام الصوت الثالث الغائب من أجل التحكم في حلقة من حلقات السرد.

1) ماي جورج، ص184.

الفصـــــل الأول

السيرة الذاتيـة الأدبيـة

السيرة الذاتية الأدبية:

مفهوم السيرة الذاتية

"السيرةُ في اللغة على اعتبار أنَّها فنٌ أدبيٌّ في المحلِّ الأول، جوهرُهُ التواصلُ اللغوي هي الطَّريقة، أو السُّنَّة، وسار الوالي في الرعية سيرة حسنة، وأحسن "السَّيْر" وهذا في سَير "الأوَّلين"[1].

وفي تحقق لمفهوم السيرة في التراث العربي، تعني: "السيرة الهَيْئَةُ "سنعيدها سيرتها الأولى" وسَيَّرَ سيرةً: حَدَّثَ أحاديث الأوائل"[2].

والسيرةُ الذاتيةُ غيرُ السيرةِ الغيرية، وقد فرّق بينهما مجموعة من الدارسين لهذا الفن، بالقول: السيرة الذاتية، هي: "تعبير عن أهم مظاهر الحياة الشخصية لكاتبها، وهي حياة لا ينفصل فيها "الداخل" عن "الخارج"، وذلك أنها في صميمها، تركزٌ وإشعاعٌ، انفصالٌ واتصالٌ، انطواء على الذات وافتراق عن الذات"[3].

أما السيرةُ الغيريةُ، فهي: "بحثٌ عن الحقيقةِ في حياةِ إنسانٍ فذ، وكشفٌ عن مواهبِهِ، وأسرار عبقريته من ظروف حياته التي عاشها، والأحداث التي واجهها في محيطه والأثر الذي خلفه في جيله"[4].

أما الدراساتُ الحديثةُ التي تناولت موضوع السيرة الذاتية في الأدب العربي، فإنها تفرد مجموعةً كبيرةً من مصطلحات السيرة الذاتية لدراسات سابقة بالعرض والتحليل، نستخلص منها ما يلي: بدايةُ استعادةِ ذلك الماضي بأسلوب فني، يتوافقُ مع طبيعةِ الشخصِ

---

1) شرف عبد العزيز، **أدب السيرة الذاتية**، ص3، 1992.

2) ابن منظور، **لسان العرب**، تحقيق، أمين عبد الوهاب، ص454، 1999.

3) شرف عبد العزيز، **أدب السيرة الذاتية**، ص4. 1992.

4) نفسه، ص18، 1992.

بسرد منطقي حقيقي، يصلُ بصاحبِ السيرة إلى واقع حياتي كان يعيشه الفرد نفسه، إذ يتآلف ظاهرُ المرءِ مع باطنهِ بتناغم رائع متكامل مشكلاً السيرة الذاتية. ونظراً لجمال هذا الفن، والدقة المتناهية في وصف الواقع الإنساني، ووصفِ ما يحيط به، وما يمور في صدره من مشاعر، ونظراً لجمالية هذا الفن، ودقتهِ، فقد عبَّرَ عنه (ليتون ستراشي)، بالقول: "إنَّه أدقُّ وأرقى فنون الكتابة طرًّا"[1].

وهناكَ تعريفٌ آخر للمصطلح، ربما لا يخلو من غُلُوٍّ: "السيرةُ الذاتية نوعٌ من الأدب الحميم، الذي هو أشدُّ التصاقاً بالإنســان من أية تجربة أخرى يعانيها"[2].

والسيرةُ الذاتية تختلفُ عن المذكرات، واليوميات، على الرغم من قرب بعضها من بعض: "السيرة الذاتية كتابٌ يروي حياة المؤلف بقلمه، وهو يختلف مادةً ومنهجاً عن المذكرات واليوميات"[3]. وهذا لا يمنع من وجود تداخل من نوع ما، بين السيرة الذاتية وتلك الفنون الأدبية؛ إذ إن هذه الأشكال التي تتداخلُ مع السيرة الذاتية "بدأت في الظهور منذ القرن الخامس عشر وأخذت أشكال أخرى تتوالى، مثل: الرسائل، واليوميات، والمذكرات، والذكريات"[4].

ماهيــة السيرة الذاتيــة

السيرة الذاتية جنسٌ أدبيٌّ، أثار ــ وما زال يثير ــ جدلاً مستمراً حول طبيعتــه بوصفهِ جنساً أدبياً منفصلاً أو متداخلاً مع أجناس أدبية أخرى؛ لهذا، تعددت الآراء في وضع

---

1) ادل ليون، **فن السيرة الأدبية**. ترجمة صدقي حطاب، ص9، 1973.

2) شلق علي، **النثر العربي في نماذجه وتطوره لعصري النهضة والحديث**. ص324 ، 1975..

3) شاكر تهاني، **السيرة الذاتية في الوطن العربي**، ص14، 2002.

4) **Britannica Concise Encyclopedia**, 2003, P133

حدٍّ جامعٍ مانعٍ لهذا المصطلح، الذي لم يستقر به الأمر حتى كتابة هذه الدراسة[1]، إذ إن "فيليب لوجون Philippe Legunne " قد وضع تعريفاً لهذا المصطلح، قائلاً: إنها "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركِّزُ على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته"[2].

ثمةَ تطابق مع هذا التعريف في أغلب ما كُتِب مــن سير ذاتية، لكن إلى أي مدى تكون الدقةُ في التطابق ما بين المفهوم وكتابة النص؟ إن هذا مرهونٌ باستقرار هذا الفن بشكلٍ عام وهذا ما لم يحصل، ما جعل "لوجون" يتراجع عن التعريف السابق ويقدم تعريفاً جديداً لذات المصطلح، قائلاً: "وبعد تعديل طفيف، سيصبح حدُّ السيرةِ الذاتية كالآتي، الحد: حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة"[3].

وفي إعادة صياغة هذا التعريف، يكون "لوجون" قد وضع حداً شمولياً، وميثاقاً معيارياً لمصطلح السيرة الذاتية في إعادة بناء الحياة ضمن وقائع صادقة. وفيما يخصُّ درجةَ الصدق في السيرة الذاتية، وهل من الممكن للصدق التام أن يتحقق فيها؟ يقول إحسان عباس:"الصدق الخالص أمر يلحق بالمستحيل، والحقيقة الذاتية صدق نسبي، مهما يخلص صاحبها في نقلها على حالها؛ ولذلك كان الصدق في السيرة الذاتية "محاولة" لا أمراً متحققاً"[4].

---

1) يعود السبب في عدم استقرار جنس السيرة الذاتية: قربها من أجناس أخرى كاليوميات والمذكرات..والقيود التي تتحكم في الكاتب؛ وكثرة التعريفــات للــسيرة الذاتية، مثل: رواية حياة المؤلف بقلمه؛ هي قصة حياة؛ هي الصورة التي يتحقق فيها أقصى قدر من إدراك الحياة وفهمها؛ وصف لحياة شخص بواسطة الــشخص نفسه؛ حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص؛ سرد متواصل يكتبه شخص ما عن حياته الماضية... انظر طاهر محمد بن طاهر، **هذا ما حدث بين السيرة الذاتية والمذكرات**. تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر. ص:682، 2008.

2) لوجون فيليب، **السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ**، ترجمة عمر حلي. ص:8ــ9، 1994.

3) نفسه، ص22.

4) عباس إحسان، **فن السيرة**، ص 113، 1956

من خلال ما تقدم من تعريفٍ لمصطلح السيرة الذاتية، نجد أنها صورةٌ حقيقيةٌ للشخص نفسه لأي لحظة مهمة في الحياة، يعبر صاحبها عن الداخل والخارج معاً يقدم من خلالهما الأحداث والأقوال والأفعال التي تعرض لها في حياته، وهناك اختلافٌ في أسلوب الكتابة وطبيعة المادة، أثناء مرحلة الطفولة والكتابة في سنوات متأخرة، إذ تشبه السيرةُ الذاتيةُ المادةَ البلاستيكية في حالِ صياغتِها وتشكيلِها، لحظة كتابتها في سنوات متأخرة[1]. تقول نوال السعداوي: "إن أسهلَ وأصعبَ الكتاباتِ هي السيرةُ الذاتية، هي السهلُ الممتنع، هي بديهيات الحياة نعرفها في الطفولة ثم نفقدها بالتدريج مع التعليم والإيمان"[2].

السيرة الذاتية والتشكيل الفني:

مدخل إلى السيرة الفنية

لا يخلو أيُّ عملٍ فني من تشكيل وبناء خاص فيه، يقومانه، وينميانه، إذ إن السيرة الذاتية تنبع من ثلاثة أشياء يكنزها الشخص داخل أعماقه النفسية، مشكلاً بها موضوعاً مهماً، ومرتبطاً بعضه مع بعض بفعل العناصرِ المكونة، "فالسيرة الذاتية إذاً تعبيرٌ عن "داخل" الأديب في حالة "انفعاله" بالخارج ــ إن صح هذا التعبير ــ ذلك أنها في نهاية الأمر تحقيقٌ للوجود الفني للأديب في صميم العالم الواقعي"[3]. ولكنَّ هذا التشكيلَ يحكمهُ إطارٌ اتصالي في قالب اجتماعي: "فعمليةُ الإبداع الفني في السيرة الذاتية إذاً تقوم على أساس من

---

1) **The New Encyclopedia Britannica,**1990, P.p198- 199

2) السعداوي نوال، **رواية السيرة الذاتية**. فصول، مج17، ع1، ص:385. 1998م.

3) شرف عبدالعزيز، **أدب السيرة الذاتية**. ص132ــ 133، 1992.

"الاتصال الذاتي" الذي يجعل منها "نصاً أدبياً" صالحاً "للتوصيل"، كما يجعل كاتبها يرضى عن عمله"[1].

ويرى إحسان عباس أن السيرةَ الناجحةَ هي السيرةُ التي تمتزجُ فيها "هذه العناصر على أنصبة متفاوتة، فإذا كان الشخصُ الذي يترجمُ لنفسـه ذا منزلـةٍ خاصةٍ في المجتمع، وكان يرمي إلى إنشاء هذا التعاطف بينه وبين القارئ، وإقامة سيرته ضمن بناء فنيّ، لم يغفل فيه قيمةَ الأسلوبِ وتأثيره، وكان ماهراً في الربط بين الصورة الداخلية لحياته وانعكاساتها في الخارج، عندئذ تتم سيرة ذاتية مكتملة"[2].

إن العلاقة ما بين السيرة الذاتية والتاريخ ــ فيما يخص أنواع السيرة الذاتية ومدى الترابط فيما بينها ــ قائمة دون انفصال بارتباطهما الوثيق بالأدب، وهناك تداخلٌ فنيٌّ لا غنى لبعضهما عـن الآخر، إذ إن الانفراد بسرد الأحداث التاريخيـة يضعفُ الأداءَ الفنـي للسيرة الذاتية، "ولكن البناءَ الروائي ــ على سبيل المثال ــ ينقذ كاتب السيرة، فقد يُغْفِلُ كاتبُ السيرة بداية الحدث، حتى إذا تمَّ قدمَّ لنا بدايته على شكل ذكريات، ثم ألقى بنا في خضمِّها حتى النهاية، وقد يلقي خيوط الشخصيات والأحداث ولكنها لا تتشابك، ولا تفلت من يده أبداً، فهو يجمعها في النهاية دائماً ما يوحي لنا بأننا نقرأ قصةً واقعيةً بطلُها نعرفه، وليس الأمرُ في السيرة الذاتية أمر سرد للأحداث لأن كاتبَ السيرةِ يدركُ أنه يعرض رحلةَ الحياة، فلا بد إذن من حسٍّ قويٍّ بالكشف، حس الرحالة الذي يَشمُّ الخطرَ فيستعدُ له، وحِسُّ الفنانِ الذي يوجههُ دائماً نحوَ المجهولِ ليكتشفه ويجلو أبعاده"[3].

1) المرجع السابق، ص137.

2) عباس إحسان، **فن السيرة**. ص107.

3) فهمي ماهر، **السيرة تاريخ وفن**. ص250-251.

أما العناصرِ الفنية للسيرة الذاتية فهي، الزمان والمكان من حيث تسلسل الأحداث وترتيبها؛ والأسلوب الحواري؛ والتذكر الرمزي الذي يعين على اكتشاف الحقيقة؛ وصورة الواقع الذاتي؛ والصدق في تقديم الحقيقة؛ واستخدام الشعور الحسي من عوامل نفسية وخلقية ومزاجية وفكرية وسلوكية لتقديم واقتناص ما هو مفيد[1]، تعتبرُ هذه العناصرُ ضروريةً في تشكيل محتوى السيرة الذاتية، إذ إن الخيال مقيدٌ ممسوكُ الزمامِ بالوثائق والبيانات والوقائع التي حدثت فعلاً، ودوره ينحصر في إحياء الوقائع وتشخيصها.

أنواع السيّر الذاتية:

أ- "**السيرة التاريخية التسجيلية**"[2].

ظهرت روايةُ السيرة الذاتية منذ زمنٍ في تاريخ الأدب العربي الحديث، فقد استخدمَ روادُ الروايةِ المصرية مادة حياتهم الشخصية ليصنعوا منها مادةَ رواياتهم الأولى، وليعبروا بها عن ذواتهم الفردية والاجتماعية في واقعٍ معيشٍ محدد بزمان ومكان، يستحضر فيه الماضي والحاضرَ والمستقبل، وهذا ما يجعل لمادة التاريخ حضوراً متميزاً وفاعلاً لمنهج رواية السيرة الذاتية، وبهذا فإن صاحب رواية السيرة الذاتية يعتمد على المادة التاريخية اعتماداً كلياً في ثَبْتِ الأحداث والوقائع التي يبدأ بتسجيلها، إذ إن فن السيرة الحديث يختلف تماماً عن السيرة في السابق، "فالسيرةُ الجديدةُ راحت تبحث وراء الوثائق والشهادات لتكتشف حقائق أخرى من تلك الحقائق، ولتخرج بأمور أكثر قرباً لتلك الشخصية، تساعد على فهم

1) تناول تلك العناصر بشكل مفصل. انظر عبد الدايم يحي ابراهيم، **الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث**. ص:5، 1974.

2) انظر المعاملي شوقي، **السيرة الذاتية في التراث**، ص11ـــ13، 1989.

الشهادة نفسها أو الحقيقة التاريخية، فهماً آخر، لقد نقل هذا الفهم الجديد، البيوغرافي، إلى فهم أوسع"[1].

لكن على الرغم من الاختلاف ما بين القديم والحديث وهذا طبيعي، تبقى العلاقة وطيدة ما بين السيرة والتاريخ، فالسيرة نشأت في كنف التاريخ، وترعرعت في أحضانه حتى العصر الحديث، وأصبح الحضور التاريخي يتجلى في عرض تتابع التجارب، وتكاملها وانعكاس الأحداث، ونمو المواقف، "إن إنساناً بلا ماض وجود بلا هوية، وأمة بلا عمق تاريخي ووعي به أحداث ووقائع لا لون ولا طعم ولا رائحة لها"[2].

فقد جاء الارتباطُ الوثيقُ بين السيرة والتاريخ، لتسجيل تلك الوقائع والأحداث المهمة والمتميزة في حياة الأفراد منذ القدم. يكادُ يجمعُ معظمُ الكتاب على أن كتابة السيرة الحديثة بدأت تأخذ منحى آخر من كتابة السيرة السابقة، "وكانت العنايةُ بالجانب التاريخي والأخلاقي ترد على حساب ضعف الجانب الفني، ولهذا السبب لم تعرف كتابة السيرة في الأدب العربي النضجَ ولا التكاملَ في استيفاء شروط الكتابة الفنية ومقوماتها إلا حديثاً"[3]

وعودة إلى ماهية السيرة الذاتية، للدلالة على العلاقة القائمة ما بين التاريخ والسيرة الذاتية، فهي تأريخ حياة إنسان كتبها بنفسه، مؤكدة حياته الخاصة في سَبْرِ أعماقه الفكرية، ودوافعه ومشاعره الذاتية، وهذا يؤدي بنا إلى القول: إن السيرة الذاتية تتكون من الأدب والتاريخ وذلك لأنها تتعلق بالحياة البشرية المهمة في ماجريات الأحداث التاريخية، مسجلة

---

1) حافظ ياسين طه، **فن كتابة السيرة طبيعته وعناصر تطوره**. ص173.

2) كبيسي عمران، **السيرة الذاتية فنيا وعربيا**. ص:91، مجلة تهامة، ع6، 2003،

3) نفسه، ص:95.

التفاصيل الأساسية من تفاعل العواطف الإنسانية بعضها مع بعض، وذلك عن طريق سرد منطقي لحياة كاتبها الخاصة.

إذن هي قصة حياة شخص؛ ترجمة لحياته الداخلية؛ تجارب شخصية حقيقية؛ تثير الرغبة في الكشف عن عالم مجهول؛ وهي خلاصة السنين، من تجارب، ومآسٍ، وأفراح، واقعية ووجدانية، نجد هذا في مقولة "سومرست موم M-Somerset" (1874ـ1965) في مقدمة سيرته الذاتية: "ولست أرمي إلى تدوين سيرة حياتي في هذه الأوراق أو إلى تسطير ذكرياتي، فقد عملت بطرق مختلفة على أن أورد في مؤلفاتي ما جرى لي في خضم هذه الحياة"[1].

إن السيرة الذاتية فن قائم بذاته، "تتشابه مع الفنون الأدبية الأخرى في العناصر الفنية المكونة له وتتداخل أحياناً أخرى مع تلك الفنون"[2]، لكن استقلاليتها تكمن في طرحها الجاد للموضوعات، وبعدها عن الخيال. وفي هذا الخصوص يقدم لنا إحسان عباس، خلاصة مفادها: "إن السيرة فن لا بمقدار صلتها بالخيال، وإنما لأنها تقوم على خطة أو رسم أو بناء، وعلى ذلك فهي ليست من الأدب المستمد من الخيال، بل هي أدب تفسيري، وهذا النوع من الأدب كالأدب الذي يُخْلَقُ خلقاً، من حيث أن صاحبه معنيّ بغاية محدودة تهديه في اختياره وترتيبه للحقائق، وهو كالروائي والقاص أيضاً، يحاول أنْ يكشفَ عن الصراع بين بطل سيرته والطبيعة، وصراعه مع الناس والآخرين ومع نفسه وهو يحاول أن ينقل إلى القراء حقيقة ذات قبول عام... "[3]، بهذا السياق يتم التداخل ما بين عمل كاتب السيرة، وصاحب

---

1) موم سومرست، **عصارة الأيام**. ص:1، 1972.

2) كالمذكرات والذكريات واليوميات والرسائل والسيرة الغيرية والرواية.

3) عباس إحسان، **فن السيرة**. ص90.

السيرة الذاتية، وقربهما من دور الناقد الأدبي في تبيين الغث من السمين، ونستدل على ذلك بمقولة "سانت بيف[1] Saint-Bef" (1824ـ1869): "إنَّ المهمةَ الأولى والأخيرة للناقد هي أنَّ يقرأ، فيفهم، فيحب ويقدر، ثم يسهل للآخرين ما قرأه وما فهمه وما أحبه"[2]. إذ ينطبق هذا القول على كاتب السيرة الذاتية وخاصة الحديثة منها، بدليل أن: "السيرة ما عادت حقائق وأحداثاً تاريخية، ما عادت علاقات، وما عادت رسائل وأخباراً، بل صارت ذلك كله ومعه العناصر المكونة الجديدة"[3].

ب ــ "السيرة الذاتية الأدبية"[4].

أدبُ السيرة الذاتية هو فنٌ من فنون الأدب العربي الحديث، يعبر به عن تجربة ذاتية فردية يكتبها الفرد بنفسه، في تأريخ للأحداث الاجتماعية، أو الاقتصادية، أو السياسية، للمكان والزمان، لكن لاعتبارات عدة لوحظ أن العديد من الكتاب ــ أصحاب التجربة الذاتية ــ يجنح إلى كتابتها بأسلوب روائي واقعي، يدل تالياً على صاحب العمل نفسه[5].

إن توظيفَ السيرةِ الذاتيةِ بكاملها، لتكونَ رواية، أمر مستحيل، لأن السيرة الذاتية موضوعٌ صغيرٌ، يمكن أن تزخر به الرواية، لكنها موضوع له حدوده ومقوماته، لا يمكن أن يكون رواية، كما أن الرواية لا يمكن أن تكون سيرة ذاتية، مهما كان الأمر، فالسيرة الذاتية الشخصية فيها أحادية تختزل الثلاثة في واحد ــ التطابق ــ أما الرواية ثلاثية: الكاتب والراوي والبطل، وتستوعب العلوم والفنون: "ولا تنفصل عن ذلك الواقع في الوقت نفسه.

---

1) سنت بيف: ناقد فرنسي احتل ذروة من أرفع ذراه في النقد الأدبي ، انظر أمين أحمد، **النقد الأدبي**، ص361 وما بعدها. 1967.

2) نفسه، ص371 .

3) حافظ ياسين طه، **فن كتابة السيرة: طبيعته وعناصر تطوره**. ص173.

4) انظر رووكي تيتز، ص227.

5) للمزيد انظر جورج ماي، ص184.

وفي الإطار نفسه تتبلورُ روايةَ التكوّن الذاتي، وهي وثيقة الصلة برواية السيرة الذاتية، وإن كانت أكثر انشغالاً بما يدور في أعماق الشخصية من تفاعلات تؤدي إلى ارتقاء الشخصية"[1]، لهذا يرى جابر عصفور أن كتابة رواية السيرة الذاتية تحرر الكاتب من قيود كتابة السيرة الذاتية: فالرواية عمل خيالي في نهاية الأمر وتملص الكاتب من أية مشابهة بينه وبين إحدى الشخصيات مسألة ممكنة، فضلاً عن أن القالب الخيالي للرواية يتيحُ للكاتبِ الحديثَ عن المحرمات التقليدية دون حرج: الدين والسياسة والجنس... لذلك يعد الشكل الروائي في كتابة السيرة الذاتية من أرقى الفنون التي تستعين به السيرة الذاتية لكتابتها، وذلك بفضل تواجد عنصرِ الإبداعِ والخيالِ الفني، والمتتبع لأبرز السير الذاتية وأميزها يجد فيها الكثير من الأسلوب الروائي، وقد أفصح "جورج ماي G-May" عن هذا، بالقول: "ذلك أن معظم السير الذاتية المنتمية إلى ما يمكن أن نصطلح عليه بعصر السيرة الذاتية الذهني، قد اتخذت من الرواية مثالاً لها"[2].

هناك إذن، علاقةٌ للسيرة الذاتية بالرواية يصعب الفصل بينهما، فقد تجد عنصراً مفارقاً في علاقة هذا الشكل بالشكل الآخر ولكن الحدود الفاصلة قد لا تبدو مطلقة ونهائية، وعلى الرغم من أن النظرية الأدبية تبيحُ التداخلَ ما بين الأجناس الأدبية، فإن العلاقة ما بين السيرة الذاتية والرواية أكثر التباساً، فكثيراً ما ينظر إلى الرواية على أنها سيرة ذاتية، وبذلك فأن: "كلا النوعين من النصوص ينتمي إلى الجنس الأدبي نفسه، وهو مشروع السيرة الذاتية (أو المشروع الأوتوبيوغرافي)، الذي يعتبر ملمحاً عاماً للحساسية الجديدة وللإبداع الجديد؛ فالكاتب يشعر بأن صدقه الخاص لا يمكن أن يتحقق إذا هو قَيَّدَ خياله الخلاق بشكل أو شكلين

1) الشيخ خليل، **السيرة والمتخيل**. ص:10ـ 12.

2) جورج ماي، ص184.

من الكتابة؛ إذ إنه لكي يقترب من ذاته لا بد من الأسلوبين الواقعي والخيالي"[1]. وقد ظهرت أجناسٌ وسيطةٌ ما بين الرواية والسيرة الذاتية، شأنَ روايةِ السيرة الذاتية أو السيرة الذاتية الروائية، هذه المسمياتُ توظِّفُ أساليبَ سردية متشابهة سعى منظرو الأدب إلى البحث عن الحدود الفاصلة للتمييز بينها، ولذلك ستظلُّ هناك إشكاليةٌ ما بين الروايـــة والسيرة الذاتية يجب التنبه إليها، لكن على الصعيد الحالي نجد أن المهتمين بهذا الخصوص، قد بينوا أن عقد القراءة هو الحكم الأساس للتمييز بين الرواية والسيرة الذاتية، لهذا لوحظ أن: "هناك صعوبة أساسية في أي محاولة منهجية لتصنيف الأدب الشخصي بخصوص علاقة السيرة الذاتية بالرواية: كيف يمكن التمييز بين النوعين؟ الإجابة عن هذا السؤال الإشكالي في هذه الدراسة تتم عن طريق تعريف "عقد القراءة"، "The Reading Contract" الخاص بالنص"[2]. فالميثاقُ الروائيُّ يظهرُ فيه الخيال كثيراً على العكس من السيرة الذاتية التي تعتنق الحقيقة دائماً، "ولما كان نضج الرواية سابقاً في الزمن على نضج السيرة الذاتية، فليس لنا أن نستغرب من أن تكون السيرة الذاتية قد أخذت عند نشأتها الطرائق السردية التي سبق أن اعتمدت في كتابة الرواية"[3].

حدد "فيليب لوجون P-Legune" بهذا الخصوص جنس السيرة الذاتية، لتفريقه بين الأجناس الأخرى، وأعاد النظر في أطروحته المتعلقة بهذا الجنس، ونقد منهجه في كتاب آخر "الميثاق السير ذاتي" ووضع حدوداً أربعة لجنس السيرة الذاتية على اعتبار أنها جنسٌ قائمٌ بحد ذاته، هي: شكل اللغة، فالسيرة الذاتية هي قصة نثرية؛ الموضوع المطروق، وهي تروي

1) رووكي، ص92. 2002.

2) نفسه، ص91. 2002.

3) جورج ماي، ص183.

حياة فردية وتاريخ شخصية معينة؛ وضعية المؤلف، إذ لا بد من التطابق بين المؤلف والسارد؛ تطور الحكي، باعتباره حكياً استعادياً استرجاعياً بالضرورة؛ وبذلك حوَّلَ دراسةَ الأدب إلى ما يشبه المعادلات العلمية الصارمة، تنفي الاختلاف والتنوع والفرضيات الممكنة، وتعوزها المرونة اللازمة التي تنظر إلى الإبداع الأدبي على انه متطور ولا يستقر على حال. يعتبر "فيليب لوجون P- Legune" المعايير السابقة محددةً لجنس السيرة الذاتية، ولكن غياب معيار واحد منها أو أكثر، يُخرِجُ الأثر الأدبي عن مساره المطلوب ليفضي إلى مسار آخر[1]

من هنا، فإن السيرة الذاتية بوصفها جنساً سردياً ظهر بعد الرواية، وطبيعي أن يفيد هذا الجنس من إنجازات الرواية الفنية إفادة كبيرة، وهذا سبب التداخل بين الجنسين الذي أحدث التباساً لدى بعض الكتاب، وإن من أنجح السير الذاتية هي التي يكتبها روائيون؛ لأنهم يدخلون بها من موضوع عام إلى موضوع خاص، لهذا جاءت السيرة الذاتية في القرن العشرين نصوصاً فنيةً متكاملة، وذلك نتيجة لوعي كتابها الفني بإشكاليات الجنس الأدبي، وامتلاكهم للأساليب الفنية التي ارتقوا فيها إلى أعمال فنية كبرى، فتوظيف العناصر الروائية والإنشائية لفائدة السيرة الذاتية، وَرَبْطِ الحياة الخاصة والعامة في سيرة المؤلف، كلها موضوعاتٌ ذاتُ علاقةٍ وثيقة بطبيعة هذا الجنس الأدبي، وهذا يعني أن المادة الحكائية التي تصنعُ السيرة الذاتية، تخضع لضرورات الفن: "إن السيرة الروائية تحاول الكشف عن الأسرار التي تكتنف حياة شخصية معينة، من خلال تفاعلها بالمحيط الاجتماعي، والعلاقات الإنسانية، وتطورها الذاتي، متوسلة بأسلوب السرد، والسيرة الذاتية تقوم على مثل هذا الأساس غير أن السيرة الروائية تعتمد في الوقت ذاته على عدم التطابق بين شخصية المؤلف

---

1) للمزيد انظر فيليب لوجون، ص:22– 23.

المذكور على الغلاف والشخصية التي تشكل موضوع النص"[1]، وهذا ما يفرق بين الرواية والسيرة، والسيرة الذاتية، حسب رأي "لوجون P-Leugon"[2]. وأن السيرة الذاتية التي تتناول موضوع الطفولة، هي الأكثر صلة بالرواية من السيرة الذاتية الكاملة، يضعُ الكاتبُ عالماً بديلاً ويجعله مقنعاً، كما في: "حالة سطور من حياتي"، تدل على عمل غير أدبي، لأنها تقريرية، وصور كثيرة للمؤلف: وثيقة تاريخية الاقتباس من قصائد كثيرة لشعراء عرب مختلفين يوحي بأن العمل من أعمال التاريخ الأدبي أو النقد. وسطور من حياتي تمثل خليطاً من السرد الأدبي وغير الأدبي.

وهكذا، فإن الرواية بشكلها العام، تعتبرُ من الأجناس الأدبية الأكثر قرباً من السيرة الذاتية، التي تستعين بها لأداء ما يميزها في البناء الفني، إذ يوجد تداخل كبير بينهما، وتساعد الرواية السيرة الذاتية في عملية التخييل الطبيعي (الواقعي)، لجنس الرواية الأدبية.

محتوى السيرة الذاتية الأدبية:

تقنية الاسترجاع السردي،

إن أسلوب الاسترجاع السردي في السيرة الذاتية، مرهون بالعودة إلى الماضي والسجل الشخصي للفرد منذ الإرهاصات الأولى، وهو السبيل لتذكر حياته الماضية وإنجاز حلمه الكابوس ورحلته الخيالية: "بداية السيرة الذاتية أمر بالغ الأهمية؛ حيث إنها تحدد المضمون لما سوف يأتي، وبالطبع، فإن الكثير من البدايات هي بدايات سيرة تقليدية، وربما لتقديم أسرة البطل، لكن حتى تلك البدايات التقليدية تحدد لنا السيرة الذاتية، وتساعد القارئ

1) المرجع السابق، ص:14.

2) للمزيد حول هذا الموضوع، انظر نفسه، ص14ـــ 15.

على أن يراها في شكل محدد"[1] من هنا، فقد جاء تقسيم الزمن في السيرة الذاتية إلى ثلاثي الأبعاد: ماض مستعاد (زمن الأحداث: الطفولة)؛ وحاضر (زمن الكتابة: غير متعين يدركه القارئ وحده: من فقر ومحن وويلات)؛ وشاهد عيان للزمن الحاضر: (أفعال وأقوال وأحداث). وإن مجرد التفكير في الكتابة الذاتية يحيل إلى العودة للبدايات الأولى للشخص نفسه، والذي يعين على هذا الذاكرة وهي عرضة لآفة النسيان، ولذلك نجد أنه من الضروري الاستعانة في استخدام الأسلوب الروائي في كتابة السيرة الذاتية، وذلك من أجل العون والمساعدة في توظيف عناصر الرواية في استخدام أسلوب التخييل؛ وإضفاء طابع "الصدق الرمزي". وعلى الرغم من هذا التداخل ما بين السيرة الذاتية والرواية، فإنه توجد فوارق بينهما في أمور عدة، نعرض لها في الجانب التطبيقي من الدراسة.

من هنا، فإن معظم السير الذاتية الحديثة يعمل أصحابها على استعادة ذلك الماضي ــ الطفولة ــ في استجلاء صورة الذات وتمجيدها[2] والوقوف على الواقع الحياتي المعيش في تلك الفترة الماضية بتجلد وصبر: "لذلك يعد الاهتمام بالطفولة من علامات التغير الأدبي، فتلك المرحلة لم يكن لها دور يذكر في السير الكلاسيكية في الأدب العربي القديم، ويتم التركيز عليها في النصوص الحديثة، ولكن مرحلة المراهقة (تفتح الجسد) تهمل تماماً، ويبين المؤلف أن هذه الظاهرة ــ غياب مرحلة المراهقة ــ ليست خاصة بالأدب العربي، ولكن نجدها في الأدب الغربي أيضا"[3].

---

1) انظر: رووكي تيتز. ص:216، 2002.

2) للمزيد انظر اليوسفي محمد لطفي، **فتنة المتخيل**، مج3، ص180ــ 184. 2002.

3) انظر رووكي تيتز، ص:34 ــ 39، 2002.

واعتماداً على ما سبق، فمن الضروري الكشف عن تلك المعاناة التي واجهت أصحاب تلك السير في سردهم الذاتي لتلك النصوص، وفي تصويرهم حال الخلاص من الويلات والمحن التي لاحقتهم في زمن الطفولة، لهذا جاء تعبيرهم عن ذلك الزمن ممزوجاً بالمرارة والقهر من قسوة الأيام في واقع مؤلم كانوا يعيشونه، إذ استطاعوا الخروج منه فيما بعد والتغلب على الصعاب والعقبات في النفاذ إلى عالم أرحب وأوسع من ذي قبل.

أ- الطفولـــة والمراهقة[1]

تتسمُ رواية السيرة الذاتية بسماتٍ تجعلُها تنفردُ عن غيرها من السير العامة، والطفولة من أبرز ما تتسم به، ولعل أبرز ما يميز هذا الجانب ويجعله كذلك، استعادة المشاهد والصور الدالة على صاحب السيرة نفسه، معززاً بها طفولته التي مضت وانتهت، ومن تلك الصور والمشاهد: العيش في الأكواخ الخشبية، وارتداء ملابس رثة بالية، وتصوير حالة التشرد والحرمان والويلات والمحن لتلك الطفولة البائسة والحزينة، وتنقله من مكان إلى آخر، يسعى ويلهث وراء الأشياء ليحقق وعياً حقيقياً لوجوده الخاص لذاته الفريدة التي يصعب على الزمان أن يجود بمثلها، يكتب أدونيس: "منذ طفولتي، كنت مسكوناً بشعور غامض أن مكان ولادتي الأولى ليس مكاناً لكي أنمو فيه، بل لكي أنطلق منه. شعور يقول لي: لن تجد نفسك إلا في مكان آخر، في أمكنة أخرى"[2].

---

1) كتب اليوسفي بهذا الجانب فصلا مهما يعرض فيه لكثير من الصور الدالة والمعبرة لصور الطفولة لدى كثير من كتاب الـــسيرة الذاتيـــة فـــي الأدب العربـــي الحديث، للمزيد بهذا الخصوص انظر اليوسفي، **فتنة المتخيل**. مج3، ص:43 وما بعدها

2) للمزيد بهذا الخصوص انظر نفسه ص:47 وما بعدها

يشكل الاهتمام بمرحلة الطفولة، عنصراً محورياً في سرد رواية السيرة الذاتية العربية الحديثة، وقد تجلى الاهتمام بهذه المرحلة لدى معظم كتاب السيرة الذاتية وذلك من خلال الصور المستحضرة والكشف عن تلك المرحلة، ومكنونها، وتبيان واقع الحال سواء أكان فقراً، أم حالاً معيشاً، أم سلوكاً عاماً، أم خاصاً، ينعكس كل ذلك على الذات الفردية والجماعية معا داخل منظومة المجتمع، بدليل أن مفهوم الذات في الدراسات السابقة، يعد: "بمثابـــة تقييم الشخص لنفسه ككل، من حيث مظهره وخلفيته وأصوله وكذلك قدراته ووسائله واتجاهاته وشعوره، حتى يبلغ كل ذلك ذروته حيث تصبح قوة موجهة لسلوكه"[1] والتركيز على مرحلة مهمة وملازمة للطفولة ــ المراهقة[2] ــ إذ: "تعتبر من أهم مراحل النمو لدى الإنسان وفيها تتشكل البذور الأولى لرؤيته المستقبلية للعالم والوجود"[3]. من هنا، فقد جاءت السيرة الذاتية العربية والحديثة منها على وجه الخصوص، مقرونة بهذا الجانب المهم، برصد مرحلة الطفولة، إذ إن: "الاهتمام الجديد بمرحلة الطفولة هو علامة أخرى من علامات التغير الأدبي؛ فتلك المرحلة من حياة الإنسان لم يكن لها دور يذكر في الكتابة الأتوبيوجرافية في الأدب العربي القديم، بينما الموقف على العكس من ذلك في النصوص الحديثة، الطفولة في النصوص الحديثة موضوع نموذجي، والواقع أن الكثير من السير الذاتية يهمل تجربة المراهقة تماما[4].

---

1) العمرية صلاح الدين، **مفهوم الذات**، ص12. 2005.

2) بحسب تقسيم رووكي لها تقع في النموذج الثاني هو الطفولة الطويلة، هنا تشير بداية النضج إلى نهاية القصة التي تشمل كلا من مرحلتي الطفولة والمراهقـــة، وفي كثير من الأعمال يتوقف السرد عندما يكون البطل قد وصل تقريبا إلى ما بين التاسعة عشرة والثانية والعشرين من العمر، مثل: مـــذكرات جرجـــي زيـــدان (جرجي زيدان)؛ وسبعون 0ميخائيل نعيمة)؛ ولمحات من حياتي (نجيب الكيلاني) والخبز الحافي (محمد شكري)، رووكي تيتز، **في طفولتي**. ص:192، 2002.

3) عويس عطاف، **النمو النفسي للطفل**. ص256، 2003.

4) للمزيد انظر رووكي تيتز. ص:187، 2002.

فالسيرة الذاتية تقدم صوراً تفصيلية للذات في مرحلة الطفولة، من خلال عملية استعادة تخيلية تعنى بالكشف عما تراه سمات مميزة لها، مستخدمة البنية السردية المألوفة في الرواية. وهذا ما ذهب إليه "تيتز رووكي T-Rooke"، بالقول: "سيرة الطفولة تستخدم الكثير من القواعد الأدبية الروائية، بينما لا نجد تلك الدرجة من الاندماج بين السيرة الذاتية المعيارية والرواية... سيرة الطفولة تمثل بعداً بديلاً لا يمكن نقله عن طريق المنطق النفعي للشخص الناضج المسؤول، ليست "الدقة" إذن، بل "الصدق" ــ الصدق الرمزي الداخلي ــ هو الذي يصبح المعيار الوحيد المقبول"[1].

إن استرجاع الذات إذن، يحيل للبدايات[2] والأيام الأولى للشخصية الفردية، لمعرفة الانطباعات العامة والخاصة والميول والاتجاهات النفسية التي اكتسبها الفرد، لذلك تعتبر الذات مليئة بالأسرار ونجد في قراءتها ومعاينتها صعوبة بالغة، وقد عبر "فيليب لوجون P-Legune" عن هذا بقوله: "وإنه لمن المستحيل أن نقول الحقيقة حول الذات، أو أن نتكون باعتبارنا ذواتاً كاملة ومن ثم فالسيرة الذاتية ذلك العمل المستحيل، غير أن ذلك لا يمنع وجودها بتاتا"[3].

وفي مكان آخر، تتحدث الدراسة لجانب مهم من مرحلة الطفولة وهو المراهقة، التي قلما يعثر عليها في باقي السير، فقد لوحظ فيها عناصر التطور السردي في السيرة الذاتية: العاطفة تجاه المرأة، متعة الإحساس والأحلام، ولهذا فإن الأحلام[4] تأخذ بعداً آخر في تشكيل السرد الذاتي: "ذلك أن الطفل ينتقل فجأة من استعراض الأسئلة الفلسفية الخطيرة إلى الحديث

---

1) المرجع السابق، ص231.

2) للمزيد عن البدايات الأولى للطفل، انظر نفسه. ص223.

3) فيليب لوجون، ص17.

4) انظر اليوسفي، **فتنة المتخيل**. يتحدث عن الحلم والرؤيا والانخطاف. مج3. ص48- 54. 2002.

عن الانخطاف، فيقول: "شعرت أن جسدي يتحول إلى إيقاعات، شعرت أنني أتعرف على حاضر لا ماضي له من جنسه، أو حاضر مسكون بماض لا ماضي له، أأنا في انخطاف لا يعود الزمن فيه إلا هذه الهنيهة من هذا السفر؟"[1]؛ وهي تعبير ــ الأحلام ــ عن: "حقائق لا مهرب منها، وعن أحكام فلسفية، وأوهام وتخيلات وحشية وذكريات وخطط وتكهنات واختبارات غير عقلية... وعما سوى ذلك مما لا يعلمه إلا الله"[2].

يقوم الجزء الخاص إذن بالطفولة على تعرية الذات، وتسليط الضوء عليها وكشف كامل لتلك المرحلة الزمنية، من شخوص وواقع اجتماعي وسياسي وثقافي وبيئي: حياة الآخر والمحيط الاجتماعي، وتعد الكتابة هي العين الراصدة للماضي، تتجاوز الأنا الخاصة للكاتب صاحب السيرة لتتخطاه إلى الآخر، سواء أكان هذا الآخر ذاتاً بشرية أم مجتمعاً أم سلطة أم منهجاً فكرياً، بمعنى آخر: تسليط الضوء على حياة الكاتب في مرحلة الطفولة، كونها أهم مراحل تكون الإنسان فكرياً ونفسياً، تشكل البذور الأولى لرؤيته المستقبلية للعالم والوجود، مشكلة النواة الأولى لقلم المبدع.

ب ــ الفقر واليتم والمحن[3]

يشكل الفقر واليتم والمحن والويلات في رواية السيرة الذاتية العربية الحديثة، مركزية فاعلة: "إن الفقر بشكل عام عنصر مهم في هذا النوع الأدبي، وهكذا كان منذ القدم. "الذين كتبوا عن الطفولة، وكانوا قد نشأوا في كنف أسر غنية ومتعلمة [...] هم الاستثناء أكثر مما

---

1) المرجع السابق. ص:52، 2002.

2) غوستاف كارل، **علم النفس التحليلي**، ترجمة: نهاد ميثاطة، ص45. 1997.

3) للمزيد بهذا الخصوص انظر نفسه، فصل9، ص:291، 2002.

هم القاعدة"[1]، إذ تكشف مرحلة الطفولة التي عاشها أولئك الكتاب، عن ذات ترغب في التغيير بنظرة ثاقبة!! إلى المستقبل، فيبدو متفائلاً أحياناً ومتشائماً أحياناً أخرى في بلوغ الهدف وقد جاء حديث الطفولة لديهم ممزوجاً بما كان يسمع ويتردد من الآخر في أغلب الأحيان؛ وأحياناً أخرى وهي الأغلب، اعتماداً على مجريات الأحـداث التي عصفت بهم منذ بداية وعيهم بالمكان الذي ولدوا وعاشوا فيه، بحديثهم عن الأمكنة الأولى للبدايات التي انطلقوا منها: "ومعظم البدايات تنطلق من تحديد لحظة "الميلاد" للكاتب أو لحظة توهج الذاكرة الأولى، "تلك البدايات تشكل أوطاناً متخيلـة، مشاهـد وصوراً متخيلـة شديدة الالتصاق بالمكان الذي نشأ فيه الطفل، يتم رصده من قبل الطفل نفسه، ويتم الخلط بين الواقع والخيال ورصد حالات الفقر بارتباطها بتلك الطفولة، وربطها بظروف قاسية عاشها هؤلاء الكتاب[2]. إذ يتم تصوير الوضع الذي كان سائداً آنذاك من خلال أسلوب السرد للواقع الحياتي الاجتماعي القاسي، بإضفاء طابـع الصدق والبساطة، والحديث عن الذكريات الغابرة المتمثلة في الصور الواقعية للآخر الجمعي، وصعوبة الأمور المعيشية كافة، ومن الصور التي يتم استحضارها وتحدث أثراً كبيراً في النفس الإنسانية، تصوير حالة الفقر والبؤس وقسوة العيش، يتحدث "سلامة موسى" عن هذا الجانب كثيراً في معرض سيرته، قائلاً: "مات أبي ولما يبلغ عمري السنتين ونشأت لذلك في بيت لا يزوره ضيف... فزادني هذا الظرف انزواء

1) انظر المرجع السابق، 293، 2002.

2) لقد بين الكاتب صور الطفولة في السيرة الذاتية العربية..؛ ويحلل الكاتب الفرق بين البدايات والنهايات بين هذين النوعين من النـصوص؛ ويحلـل الكاتـب المنظور الأدبي لصورة الطفولة في السيرة الذاتية العربية..؛ ولاحظ الكاتب أن السيرة الذاتية التي تتناول الطفولة هي أكثر صلة بالروايـة مـن الـسيرة الذاتيـة الكاملة..؛ ويقدم الكاتب الطفولة بوصفها صورا متخيلة أخذت أشكالا متعددة كموضوع في السيرة الذاتية العربية، ومرتبطة بالمكان وجماليات المكان..؛ ويتنـاول الكاتب أهم موضوع ركزت عليه كتابات السيرة الذاتية العربية في الطفولة وهو موضوع الفقر، لأن الطفولة ارتبطت بالظروف الصعبة والقاسية التي يكـون قـد عاشها بعض الكتاب فآثروا التعبير عنها كمدخل لتفتح حواسهم عن العالم... للمزيد انظر، رووكي تيتز. فصل: 6؛ 7؛ 8؛ 9. ص: 187؛ 291. 2002.

على ما ورثت من المزاج الانطوائي"[1]؛ فقد لوحظ في سيرة محمد شكري "الخبز الحافي" بما اشتملت عليه من معاناة ألمت به: كالجوع والقسوة والدعارة والجريمة والسكر والمخدرات... تلك هي الأوجه القبيحة للفقر في سيرة محمد شكري الذاتية المثيرة"[2].

وفي جانب آخر من السرد، يستهل أغلب الكتاب حديثه بالشؤم والبؤس، بتمثلهما بكثرة العثرات والمحن التي ستعترضه، ويتنبأ لما سيأتي من الأيام من تحسن الحال وتغيره، عَبّرَ اليوسفي عن مثل هذا الحال: "وتتوالى التفاصيل التي ترسم هذه الطفولة باعتبارها البشارة والدليل على أن لهذا الطفل في مستقبل أيامه شأناً عظيماً. وهي جميعها تفاصيل تشير إلى أن هذه الطفولة المكافحة، الصابرة على المحن والويلات والفاقة والآلام لن تكون سوى الطريق المؤدية إلى الأمجاد"[3].

في مجمل ما تقدم من ذكر للصعاب والمشقات، ومعاناة واجهها أولئك الكتاب في بداية المشوار، أوجدت منهم إنساناً متميزاً فذاً، قادراً على تحمل الظروف القاسية التي قلما يتحملها إنسان آخر: "إن الطفل الذي سيكون له شأن عظيم، يحمل بين جنبيه نزوعاً إلى التمرد والانشقاق وقهر الصعاب مهما بلغت من القسوة والعتوّ" [4].

أغلب الكتاب إذن، لديهم رؤية يتنبئون بها لما سيأتي من وقائع وأحداث، في تشبيه حالهم أحياناً بالأنبياء! وما ذكرهم لتلك الأحداث والوقائع التي عصفت بهم ولكنهم تخطوها، إلا دلالة على منزع ذاتي في داخل أعماقهم النفسية، يولد لديهم إحساس في التغيير المطلوب

---

1) اليوسفي، **فتنة المتخيل**، ص:55، مج3

2) للمزيد انظر رووكي تيتز، ص:295 وما بعدها. 2002.

3) اليوسفي، **فتنة المتخيل**، مج3، ص:59، **2002**.

4) نفسه، ص:90، 2002.

نحو الأفضل، للخروج من الواقع المرير الذي يعيشونه، وقد بشروا بهذا الواقع منذ البدء، "البؤس والشؤم" ومن ثم لازمتهم مجموعة من الأزمات عانوا منها كثيراً.

وهذه المشاهد واللوحات لوحظت في مذكرات "بيرم التونسي"، فطفولته كانت شديدة البؤس والمحن والويلات، "مات أبي ولي من العمر اثنتا عشرة سنة ولم تلبث أمي أن تزوجت من نجار هوادج تعلمت منه صناعة النجارة... وأصيبت أمي بخراج في ثدييها.. فأشار عليها الجهل ورغبة الجيران في المنفعة بدلاً من الطبيب أن يتولى حلاق الجيران مهمة فتح هذا الخراج فماتت إثر ذلك وهي في عنفوان شبابها"[1]؛ هذه العذابات والمحن والشدائد تخلق منه شخصاً آخر فريداً من نوعه: "تحاط صورة الشاعر طفلاً ببعض من ملامح ذات طابع رسولي. فهو يمتلك عناد المصطفين وصبرهم. ومثلهم يسيح في الأرض لا تثنيه المسافات عن مراده ومتعلقه"[2]؛ وفي صورة أخرى مختلفة عند "يوسف إدريس"، على أنه عاش طفولته منفياً داخل ذاته عرف الفقر واليتم، ووالداه على قيد الحياة، أُبعد عن حضنهما إبعاداً، فكان يتمه أشد ويلاً من يتم "سلامة موسى"، لأنه ظل يتحرق على العودة إلى حضن الأم، فلا يزيده التحرق إلا لوعة وانطواء على النفس، يكتب: "لا أريد أن أتذكر هذا التعب، كنت أبحث عن أم وأب، وأمي وأبي أحياء. كانا هنا ولكنني ما كنت أحس هذا. كانوا بعيدين عني، وخاصة في سن الخامسة، عندما أرسلوني إلى مدرسة بعيدة كي أتعلم. كنت أحلم بأهلي كل ليلة وأنا صغير... دللوني أربع سنوات. كنت ملكاً. فجأة انتقلت إلى أسرة

1) المرجع السابق، ص:56، 2002.

2) نفسه، ص:59، 2002.

بروليتارية تستيقظ باكراً تأكل "القديد". ولذلك أدركت مبكراً معنى الفقر، تعلمت أن أخفي مشاعري، لأن إظهار المشاعر بالنسبة إلى طفل في مجتمع الكبار خطير جداً"[1].

يأتي السرد عاماً ومختصراً في صور أخرى مغايرة من حديث الطفولة، ولم يلحظ فيه حالة خاصة تجعل أصحابها يعانون كما عانى بعضهم فيما سبق، بدليل ذكر بعضهم في معرض نصوصــه السردية: "حياة سهلة بسيطة" ولكنه ينهج نهجاً خاصاً به في عملية السرد لأحداث الطفولة، مبتدئاً بحديثه عن وقائع ولادته، ومن ثم، يقدم مجموعة من التساؤلات حول كيفية معيشة الناس في تلك الأيام؟ بأنها حياة سهلة بسيطة على عكس ما تقدم من ذكر لشظف العيش وقسوة الأيام. نلحظ في هذه الشخصية، أن الدور الأكبر الفعال في تنميتها في مراحلها الأولى، يكون للوالد، وإن الصدق والصراحة من أهم مقومات السيرة الذاتية في نقل الحدث ــ الصدق الرمزي على الأقل ــ وإن كان أمراً فيه غرابة لكن طبيعة المرحلة تستوجب الذكر؛ طفولة حالمة وطامحة في نفس الوقت، تتنبأ بالمستقبل القريب.

من هنا، فإن الرحيل أو الانتقال أيضا، هو بداية التطور والتقدم والنمو في الكشف والمغامرة والنجاح والبحث عن مجتمع آخر بدلاً من المجتمع الذي يعيش فيه، بحثاً عن ثقافة أخرى، تلبي رغبته في تحقيق ذاته: انتهاء مرحلة الطفولة وبداية مرحلة أخرى مختلفة تماماً من الوقائع والأحوال والأهداف: "أشهر النهايات المميزة في السيرة الذاتية العربية هي مشهد الرحيل أو الفراق، نهاية تصور وداع الطفل لبيئته التي نشأ فيها. في نهاية القصة يرى القارئ بطلها عادة وهو يصعد قطاراً أو سفينة أو طائرة مغادراً بلده، هذا المشهد يمثل انقطاع الصلة بالواقع المعروف والمألوف، والتوجه نحو مستقبل غامض، أو نحو "المصير المجهول" كما يقول في "سجن العمر"، وفيما يلي ثلاثة أمثلة لهذا المشهد النموذجي وردت في

1) المرجع السابق، ص:60، 2002.

أعمال مختلفة..."[1]، وهذا الشكل من السرد المتطلع نحو الآفاق، برؤى وأفكار واضحة الدلالة في بلوغ الهدف وتحقيق الحلم، تكون التجربة قد أكسبته ثقة كبيرة في النفس من التطور والنماء[2].

إن أغلب الكتاب إذن، يقدمون ميثاق رسائلهم التي يودون تضمينها في رواية سيرتهم الذاتية، في البحث عن الاستقرار في توفر لقمة العيش ووجود مسكن بسيط فقط لا غير، على العكس من الواقع الحالي الذي أصبحت متطلبات الحياة فيه كثيرة جداً. لهذا آثرت الدراسة أن تعرض الموضوع بطريقة فنية بتسلسل الأحداث؛ بأن الإنسان يولد طفلاً ومن ثم يصبح مراهقاً، في أثناء ذلك قد يتعرض إلى اليتم والفقر والمحن والويلات، وبعدها ينفذ إلى مرحلة الشباب ويبدأ متأثرا بالمحيط الأسري. هذه هي أهم المحطات الزمنية لمحتوى رواية السيرة الذاتية الأدبية ــ كما ذكر سابقاً ــ جاءت على الشكل التالي: الاسترجاع؛ الماضي بزمن الحاضر (الطفولة)؛ زمن المحن والفقر والويلات، وهذا يذكر وسطاً إما ماضياً أو حاضراً بحسب وضعية السارد نفسه؛ والمرحلة الأخيرة، شاهد عيان للزمن الحاضر من أفعال وأقوال وأحداث، وفي نهاية المطاف تندمج الأزمنة الثلاثة معاً بتقنية فنية سردية وتكون رواية سيرة ذاتية أدبية، عن طريق الانتقاء والاختيار. وبهذا الخصوص فقد قدم "تيتز رووكي T-Rooke" في الفصل المخصص للطفولة، بتقسيم الزمن إلى أربعة أقسام، هي: "النموذج الأول هو الطفولة القصيرة (والقصر هنا يشير إلى القصة، وليس إلى النص)، النموذج الثاني هو الطفولة الطويلة، وتشمل مرحلتي الطفولة والمراهقة، النموذج الثالث هو فترة الطفولة

1) بخصوص النماذج الثلاث، مأخوذة من: سجن العمر؛ وعينان على الطريق؛ وطفل من القرية. انظر رووكي تيتز. ص:211، 2002.

2) بخصوص البدايات والنهايات وما تقدمه من إيحاء ودلالة في محتوى السيرة الذاتية العربية، انظر نفسه، ص:211ــ223.

الطويلة جدا، النموذج الأخير من السيرة الذاتية هو النموذج المعياري أو القياسي أو الشكل الكامل"[1].

تتحقق إذن وظيفة السارد من خلال رؤيته للوقائع والأحداث التي مر بها عبر أزمنة متفاوتة، ويعمل على تحريكها بتقنية فنية ملائمة لطبيعة السرد، وهذا يحد من الفاصل ما بين الرواية والسيرة الذاتية، إذ يستطيع السارد بحنكته ومهارته الإبداعية خلق عوالم بديلة وواقعية في آن واحد لملامح الطفولة والمراهقة واسترجاع وانتقاء ما فقد من الذاكرة، منعكساً في ذلك على تحريك عقل القارئ ووجدانه وإثارة التساؤلات الغريبة التي لم يعرفها القارئ من قبل، حينها يكون فن السيرة قد دخل حيز الأدب دون أدنى شك؛ لأن رواية الحياة تعد أكثر ثراء من أي خيال آخر: "وكما لاحظنا، فإن السيرة الذاتية العربية ذات الصبغة الأدبية تجمع الخيوط الخاصة والعامة للحياة معاً في نسيج كلمات ذات أسلوب رمزي، والنتيجة هي صورة لفرد يبدو ممثلاً لجماعة أو جيل أو جنس أو أمة؛ هذا هو الإنجاز المهم لفن السيرة الذاتية، يقدم أحداثاً ترمز للشخصية ككيان يتكشف أمامنا، ليس حسب قوانينها الخاصة فقط، وإنما استجابة للعالم الذي تعيش فيه أيضاً، لدرجة أنها تصبح رمزية لمجموعة كاملة من الأشياء يفهم الكاتب والقارئ الحياة من خلالها"[2].

ج- الأبعاد الفنية في رواية السيرة الذاتية[3]

ترتبط الأبعاد الفنية لرواية السيرة الذاتية بالمحتوى العام للمضمون الذي يقدمه صاحب السيرة الذاتية نفسه، والمرتبط بروح الفن للمادة الأدبية، وهو بالتالي يعبر عن رؤية وتمكن

1) للمزيد بهذا الخصوص انظر المرجع السابق. ص:192ــ 193.

2) رووكي، **في طفولتي**. ص: 283، 2002.

3) للمزيد انظر كتابنا، عثامنة فايز، **السيرة الذاتية في الأردن: الذات والإطار الاجتماعي**. ص:119، الفصل الثالث، السيرة الذاتية والتشكيل الفني، 2007.

الكاتب نفسه بجلبه للأحداث، والوقائع المتوافقة لرواية مادة السيرة الذاتية؛ لذلك تتفاوت الأبعاد الفنية في رواية السيرة الذاتية من عنصر إلى آخر: "وهو مع المنظور واحد من العنصرين المهمين في التحكم في المعلومات السردية، فحينما يكون التدخل السردي أكثر تخفياً، والتفاصيل الخاصة بالمواقف والوقائع أكثر تعدداً، فإن البعد المتحقق بينهم وبين السرد أقل بعداً؛ فالمحاكاة أو الإظهار يشكل بعداً أقل من الحكي والإخبار..."[1]، ولهذا، فإن لكل عنصر مهمة ووظيفة تؤدى على حدة في السيرة الذاتية، وكلما اشتملت السيرة الذاتية على تكامل العناصر الفنية في عملية الكتابة، كان ذلك أجدى في تقديم الصورة الحقيقية لفن السيرة الذاتية من خلال تلك الأبعاد التي يقدمها صاحب السيرة الذاتية، لهذا، يصعب جداً على كاتب السيرة الذاتية أن يتخلى عن تجربته الحياتية الخاصة، حيث المكان الذي عاش فيه منذ الصغر حتى المراهقة، والزمن الذي يتألف من لحظات خاصة ومراحل معينة.

تجد في ثنايا النصوص مجموعة من الأصداء والشظايا منذ ذلك الزمن الماضي، وكل هذا انعكاس للذات، فكاتب السيرة الذاتية يقدم مجموعة من اللوحات سواء أكانت اجتماعية أم سياسية، مقدماً معها صوراً شخصية عن وضعه ضمن تلك اللوحات أبعاد سيرته الذاتية من تجارب شخصية وذكريات؛ وأحلام ورغبات. ومن العناصر الفنية والخصائص المميزة لطبيعة السيرة الذاتية التي تجلت فيها الأبعاد الفنية:

أولا: العنوان

يقيم العنوان ــ بشكل عام ــ علاقة اتصال وثيقة بين المرسل والمرسل إليه، وهو مدخلٌ أساسيٌ في قراءة الإبداع الأدبي والتحليل بصفة عامة، وهو عتبة النص وبدايته وإشارته الأولى، وقد أسهم في صياغته وتأسيسه في الأدب الحديث باحثون غربيون

1) برنس جيرالد، **المصطلح السردي**. ترجمة عابد خزندار. ص65، 2003.

معاصرون، منهم: لوسيان جولدمان: "L-Goldmann" (1913ـ1975)؛ وهنري متران: "H.Metternd"؛ وجيرار جينيت: (G.Genette)... وآخرون[1].

ركزت الدراسات العربية الحديثة على العنوان، إذ تكمن أهمية هذا البعد في دلالته الواضحة على كنه العمل النصي، ويعد في أغلب الأحيان دليلاً على كثير من الأمور الباطنية لصاحب السيرة، في كشف كثير من رؤى وأفكار الكاتب نفسه، ويشكل العنوان وجهة نظر لدى القارئ يحكم من خلالها على المحتوى بحسب خلفيته الفكرية والذهنية. وعن أهمية العنوان ودلالته تقول التميمي: "عنوان السيرة الذاتية مفتاح الكاتب/الكاتبة إلى عمله، وهو مفتاحنا إلى عقل كاتب/ كاتبة السيرة وقلبه/قلبها. وتتشابه عناوين السيرة إلى حد كبير، ولكن هذا التشابه لا يعني بحال من الأحوال أن هذا العمل بالضرورة سيرة ذاتية أو فرع من فروعها كالمذكرات أو الاعترافات أو اليوميات"[2].

ركز "فيليب لوجون P-Legunne" على اشتقاق مصطلح السيرة الذاتية من ثنايا النص نفسه قبل الشروع في السيرة الذاتية، قائلاً: "فمن المفروض فيمن يحتك بالسيرة الذاتية ويدرسها أن يبدأ بتحليل متن ما بدل الاقتراح المتسرع للتعريف"[3]. فيأتي العنوان معبراً عن: مجمل الماضي وسنوات العمر منذ الولادة حتى الانتهاء من كتابة السيرة الذاتية، فعلى سبيل المثال لا الحصر تحدد السيرة الذاتية عناوينها بما هو متعارف عليه بما يلي، رحلة: هي جزء هام في تشكيل عناصر السيرة الذاتية، يتنقل بها الكاتب من مرحلة إلى أخرى، وفي تعريف "كو Koh" للسيرة الذاتية يرى "أنها تتميز ببعد ملحمي، وتتصف بحبكة نموذجية

---

1) جولدمان لوسيان.. وآخرون، **الرواية والواقع**. ت: رشيد بنحدو، ص: 12، ط.1، الدار البيضاء: دار قرطبة، 1988،

2) التميمي أمل، **السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر**، ص189، 2005.

3) لوجون فيليب، ص9

"فهي تغطي مساحة زمنية عريضة ومدى واسعاً من الأحداث مع بطل أو (بطلة) يبدأ (أو تبدأ) الرحلة مروراً بتجارب عدة، هي التي تشكل شخصيته (أو شخصيتها) النهائية في آخر الأمر... والحقيقة أن وصف الحياة بالرحلة، هو وصف أو تشبيه أو كتابة محببة بالنسبة لكثير من كتاب السيَّر الذاتية"[1]؛ الأيام: معاناته في تحقيق طموحاته ورغباته، مرحلة تحقيق الذات أو الشعور الداخلي، إذ إن الصدق مع الذات فضيلة؛ الأعوام: التطورات والأحداث والتغيرات من مشاهد أو وقائع أو أحوال، وهذه الأخيرة تعتبر عنصراً مهماً في السيرة الذاتية.

يستحضر الكاتب في رواية السيرة الذاتية شكلاً آخر لاختيار العنوان، ليجمع بين الذاكرة الشخصية والسيرة، إذ تعمد المذكرات الإطالة في الحديث عن النفس أو الشهادة على الأحداث والحقائق التاريخية، التي شهدها وعاصرها وقد يكون له دور كبير في صنعها، فالذاكرة أقرب شيء تربط ما بين السيرة والمذكرات، كونها تجمع بين سيرة المكان والإفصاح عن الذات حسب تعبير "فيليب لوجون P-Legunne": "في التركيز بالنسبة للعملية التعبيرية عن وجوده الخاص"، وكذلك تكمن أهمية سيرته الذاتية في توظيفه للموروث الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والثقافي. وفي هذا الاحتواء النموذجي للعنوان الدال، يكون صاحب السيرة قد أعطى سيرته نضوجاً في المضمون بتوظيف تلك العناصر، وطوراً فنياً في الشكل الدال لعنوان سيرته الذاتية[2].

وفي شكل آخر من العناوين المنتقاة، يتخذه صاحبه ليدل به على مطلبه الداخلي ورغبته في العودة إلى المكان الذي انطلق منه: "وآية ذلك أن كبار الروائيين قد عنونوا

1) رووكي، ص207.

2) للمزيد انظر لوجون فيليب، ص:8ـ9، 1994.

روايات لهم بأسماء أمكنة، كما فعل نجيب محفوظ مثلاً في "القاهرة الجديدة"، وسهيل إدريس في "الحي اللاتيني"... وكلها روايات تحرص على حماية الذاكرة المكانية، وتجعل المكان هو الحكاية من بدايتها إلى نهايتها، مجسدة العلاقة الحميمة أو الجدلية بين الزمان والمكان" (1).

ومن العناوين الأخرى المنتقاة، فقد لوحظ أن صاحبها يختار عنواناً مغايراً وغير متطابق مع نصوصه السردية، والاختلاف يكمن في التركيز والتكثيف النصي على الجزء الآخر من العنوان: "ويظل العنوان مفتاحاً تأويلياً يرتبط أحياناً بالمضمون، ولكنه يبتعد عنه في كثير من الأحيان فيبدو العنوان شكلياً، لا علاقة مباشرة له بالمضمون، وأية علاقة يمكن أن يقيمها المؤوِّل هي علاقة من صنع القارئ المثقف ذي الخلفية الفكرية والذهنية المتفتحة"(2).

ثانيا: اللغة

في تتبع لبعض من السير الذاتية، تأتي أغلبها سهلة اللغة وواضحة الأبعاد والدلالة، إذ إنها: "تحتوي على جمل إخبارية ممتعة، مكتوبة بلغة سهلة، واضحة، ومباشرة، وتتخللها في مواضع عديدة عمليات توثيق دقيقة، تظهر مدى دقة الكاتب، وحرصه منذ بداية حياته على تسجيل ما يتعلق به، وحفظه، ولا شك أن هذا عمل يرتبط بشخصية المؤرخ، ويقع ضمن اختصاصه"(3).

وكثير من الكتاب من يبدأ كتابة سيرته، انطلاقاً من الحاضر الذي كان يعيش فيه، إلى الماضي، فعندما تتقدم سنوات العمر بالإنسان، يزداد التفاته إلى الأيام التي مضت وانقضت،

---

1) قطوس بسام، **سيمياء العنوان**، ص137. 2002.

2) نفسه، ص:119.

3) الزعبي زياد، **ثمانون: كثير من الرضا.. كثير من المرارة**. الرأي 2004.

إلى أيام طفولته، إلى الأم التي أرضعته وبسطت له ثوبها وهو يحبو، حتى يقف عليه، ثم يسير الخطوة الأولى في حياته... إلى الأب الذي حمله على كتفيه، وقبّله بين عينيه، وغمره بحبه وحنانه. إلى البيت الذي نشأ فيه، وساحة الدار، وبئر الماء، وقنّ الدجاج، وشجرة التين وأشجار الصبار العالية"[1].

يوظف أصحاب التجربة الذاتية الأسلوب الفني في نصوصهم بشكل ملفت للنظر، باستخدام أسلوب الاستفهام، والاستفهام الإنكاري، وهذا يعطي دليلاً واضحاً من الناحية الموضوعية عن حالة عدم استقرار، ويقدم بنية فنية مؤهلة لأن تصبح في مصاف السير الأخرى الناجحة، إذ إن هذه الاستخدامات والتوظيفات التقنية يكون الكاتب: "قد صبغ سيرته بصبغة أدبية رفيعة المستوى، وذلك عن طريق توظيف عناصر اللغة لديه توظيفاً دقيقاً"[2]، ضمن أساليب لغوية واضحة الدلالة في أغلب السير الذاتية العربية.

وهناك الكثير من السير الروائية الذاتية، يتوافر لها من العناصر السردية...اللغة، والسرد، والوصف، وعناصر التشويق، والمفاجآت؛ يبدأها الكاتب رجـوعاً من الحاضر إلى الماضي، معتمداً على ضمير الغائب في سرد الحدث أحياناً، وتكرار الفعل في أغلب صفحات السيرة لاعتماد السيرة عليه، وتقديم الاستمرارية الآنية في العملية السردية.

يسهب الجميع من الكتاب، في استخدام أسلوب الوصف والتصوير، وخاصة في وصف الأمكنة والطبيعة، من أجل إضفاء جمالٍ فنيّ على محتوى السيرة الذاتية، إذ يتدخل عنصر الخيال في هذا الجانب من أجل استحضار الحدث وتصويره في أبهى الصور

1) الموسى سليمان، **ثمانون**. انظر باب الطفولة وأيام الصبا، ص:5 وما بعدها. 2002.

2) الكوفحي إبراهيم، **مرايا وظلال: قراءات ومراجعات نقدية**. ص:175، 2005م.

وأجملها، بالرغم من التحفظ الذي يبديه أغلب النقاد على هذا الجانب؟ وذلك لقربه من العناصر الفنية والأسلوبية للرواية والقصة.

ومنهم من يكتب سيرته بلغة فصيحة منمقة، إذ إنه يختلف في الأسلوب اللغوي عن باقي السير في عملية السرد من الحاضر إلى الماضي، فتبدأ السيرة بنقل الحدث الآني في أسلوب الوصف، ومن ثم تبدأ عملية السرد بضمير الغائب والاعتماد على الآخر في تقريب الصورة في أحايين كثيرة، ما يخفف من مركزيـــة الحضور لدى صاحبها في بعض المواقف من بداية السيرة، ومن الأساليب المحورية المستخدمة: أسلوب الحوار والاستفهام؛ والاقتباس من القرآن الكريم أو التناص معه؛ ليؤكد الكاتب بهذه الأساليب مطالب عدة ومتنفسا له في عملية البوح وتأكيد الحدث.

ثالثا: الزمن

الزمن في رواية السيرة الذاتية شأنه شأن الرواية، إذ إن الموضوعية والتجرد قيمتان جماليتان ساميتان وينبغي على كاتب السيرة، شأنه شأن الروائي أن "يعرض"[1] لا أن "يفرض" ويتحقق هذا الشبه بصوت المتكلم، "وكتابة السيرة الذاتية، والرواية بضمير المتكلم تبدأ من الحاضر، وترجع إلى الماضي، أمّا الرواية بضمير الغائب، فتنطلق من الماضي، لذلك فإن كاتب الرواية بضمير الغائب أقدر على إيهام القارئ بأن الأحداث ما زالت جارية، من كاتب السيرة الذي يتحدث في سيرته عن أحداث جرت وانتهت"[2].

---

1) ويسمى ذلك، العرض السردي؛ الفكرة، تعني: "وحدة قص أولية تتألف من الفاعل أو الذات والمسند، موتيف، والفكرة تصف الحالة (س هو ص)، أو الواقعـــة (س يفعل ص)، وبعضها ضروري منطقيا للحدث السردي والتحامه السببي ــ الزمني وبعضها الآخر ليس كذلك، وهي تتشكل في مساقات ويمكن أن تتعلق زمنيا ومكانيا وسببيا وتحوليا[... إلخ] للمزيد انظر جيرالد برنس، **المصطلح السردي**. ت: عابد خزندار، ص: 187، 2003. وللفرق بين العرض والسرد، انظر ولسون كولن، **فن الرواية**. ص: 181.

2) شاكر تهاني، **السيرة الذاتية في الأدب العربي**، ص126.

إن كاتب السيرة الذاتية لا يستطيع الإفلات من هذا البعد، وذلك لتعلق الأحداث والوقائع بعضهما ببعض؛ وارتباطهما بالإنسان ارتباطاً وثيقاً. إذ تكمن أهمية هذا الارتباط في تشكيل السيرة الذاتية: "الزمن اللغوي: له أبعاد مكانية من قرب وبعد، واستمرار وانقطاع، وله آلات قياسه الخاصة به، وهي الصيغ والمركبات"[1]

إن الحياة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالزمن، والزمن نفسه هو الحياة في جميع مراحلها، والإنسان يعيش فيها ضمن منظومة متسلسلة في ترتيب زمني معين، مبرزاً في كتابة السيرة الذاتية الخاصة به، أهم الأحداث التي عاشها وأثرت على تكوينه النفسي، سواء أكانت حسنة أم سيئة، فتكتب بصدق، إذ تنسج ثلاثية الزمن الوجود الإنساني، وتشكل حياته، فالإنسان زمن يتشكل من ثلاثة أبعاد: اللحظة الآنية الحاضرة التي يعيشها ويمارس فعله فيها، وقد سبقتها لحظة ماضية تراكمت على الماضي الممتد عبر سنوات العمر السابقة؛ لتشكل وجود الإنسان، وتؤثر في أفكاره ومشاعره، فيتعامل مع لحظته الآنية الحاضرة وفق معطيات الماضي الممتد، حيث تدفع الذاكرة باستمرار الماضي باتجاه الحاضر لاستشراف المستقبل الآتي"[2]

تتجلى الأبعاد الزمنية التي تثري النص وتكسبه سمات فنية متميزة في عملية الاستحضار السردي لتلك الأحوال المعيشية، بشكلها العام والخاص على الصعيد الفردي عن طريق المقاطع السردية، المقرونة بزمن الاسترجاع، التي تهيمن على النص من خلال كثرة المشاهد المقدمة عن طريق التناوب والتداخل أحياناً والتكرار مع بعض النتف السردية.

1) المطلبي مالك، **الزمن واللغة**. ص12. 1986.

2) القصراوي مها، **الزمن في الرواية العربية**. ص26. 2003.

وستقف الدراسة عند استخدام الزمن الحاضر (زمن الاسترجاع) الذي يعتبر امتداداً للماضي (زمن الأحداث)، فقد لوحظ بشكل عام لروايات السيرة الذاتية العربية، تداخلٌ للزمن في أبعاده كافة: فهذا الحاضر امتداد لذلك الماضي، بهذه النتف السردية، يعمل الكاتب على دمج الأزمنة المستذكرة مع الأحداث المعيشة لتلك الفترة الزمنية، تكون الفترات الزمنية المتحدث عنها في الدراسة، هي: زمن البدايات الأولى وما تتخلله من جلب الأحداث والوقائع فيما كان يروى له عن طريق الآخر؛ زمن الطفولة ومرحلة الشباب، وما عاناه وعاصره من أحداث ووقائع كثيرة؛ ومن ثم زمن الرضى والقناعة وما آل إليه (الخلاص)، وهو في هذا كله يضع القارئ في سياق البوح، والإفضاء بالسر، وهذا فعل يجعل القارئ يصغي إلى ذاتٍ لا تُحدِّثُ الآخرين فحسب، ولكنها تخاطب نفسها كذلك، والخطاب حين يكون على هذا النحو ويدخل القارئ في علاقة نفسية ــ إنسانية مع النص؛ لأنه يود الإصغاء إلى الآخرين الذين يملكون تجارب غير عادية..."[1].

يعتمد السرد الذاتي كثيراً على تصوير المشاهد والأحداث، وهذا الاستحضار يعتمد على جلب الزمنين: الماضي، والمستقبل؛ إذ يعتبران زمنين لا واقعيين كما عبر عنهما دارسو السيرة الذاتية، والكتابة عنهما هي خلق فقط، وهذا يبعد السيرة الذاتية عن مسارها الزمني. وفي هذا الخصوص أعرب "جورج ماي G-May" في كتابه، "السيرة الذاتية" عن وجهة نظره الخاصة: بأن إخبار المرء عما شاهده من مشاهدات وهذا عمل الرحالة؛ وإخبار المرء عما فعله من أفعال وهذا عمل رجل السياسة؛ وإخبار المرء عما كان عليه من أحوال وهذا

1) للمزيد انظر الزعبي زياد، **ثمانون: كثير من الرضا**... 2004.

الأديب، وقد اعتبرت المشاهدات والأفعال من قبل الدارسين من باب المذكرات؛ والأحوال من باب السيرة الذاتية[1].

رابعا: المكان

كثيرة تلك الدراسات التي تثبت مدى العلاقة القائمة ما بين الإنسان والمكان، وهي علاقة تنبني على التأثر والتأثير معاً في تشكيل وعي الإنسان بوجوده وفكره وهويته: "إن مثل هذا التصوير ليوحد توحيداً عميقاً بين الإنسان والمكان، إنه يجعل الإنسان في القرية جزءاً من المكان الطبيعي من حيث خضوعه لقوانين الكون.. وبذا فإن المشاهد المكانية في الرواية ليست مجرد تصوير أو وصف خارجي، بل هي مشاهد ستحكم الأحداث وستحدد ملامح الشخصيات وهنا تكمن أهمية المكان في كونه يشكل إطاراً عاماً لحركات وأفعال الشخصيات في الرواية"[2]، وتنبع أهمية السيرة الذاتية في احتواء عنصر المكان السردي، وتتجلى صفاته وتظهر بتلازمه مع الزمن والشخصية، وذلك من خلال الحيز الذي يشغله من الوقائع والمواقف، والذي تحدث فيه اللحظة السردية: "إن الوجه الأبرز للخطاب المعرفي يتأسس على الصورة، هذه الصورة التي لا توجد إلا في المكان، وقد اعتبر أن ما لا صورة له لا يمكن اعتباره موجوداً، وأن هذا الوجود في رأي [مطاع صفدي]، يتأسس على الصورة فيما يقول: (إن المرآوية تحتكر ساحة الرؤية) فالحقيقة تحضر بحضور الصورة وتغيب بغيابها، بمعنى غياب المكان أيضا"[3].

---

1) انظر ماي جورج، ص125ـــ وما بعدها.

2) للمزيد انظر الزعبي زياد، **المكان ودلالاته في رواية العودة من الشمال**. أبحاث اليرموك: سلسلة الآداب واللغويات، ص: 210 ـــ 211، مج12، ع2، 1994

3) أبو زريق محمد. **الفنان. المكان. الذات والآخر**. مجلة أفكار، ع135، ص: 115، 1999.

يشكل المكان ركناً مهماً في رواية السيرة الذاتية، وذلك لشدة ارتباط كاتب السيرة وحبه للأماكن التي عاش فيها. وبنظرة عامة للأعمال المتحدث عنها، فقد جاء وصف أصحاب تلك السير تفصيلياً لتبيان مدى التأثر والتفاعل مع المكان: "إن القرية العربية التقليدية قد تم تقديمها ــ وما زالت تقدم ــ كهوية جماعية قوية، من ناحية فهي زودت كتابنا بروح انتماء قوية، لم يكن من السهل عليهم مغادرتها أو التمرد عليها من ناحية أخرى. وبالنسبة لعدد كبير من الكتاب ما زالت حياة القرية تثير مشاعر مختلفة تنعكس في نصوصهم كمزيج من الأحكام النقدية والاهتمام الإثنوجرافي"[1]، ويشكل حضور المكان في أغلب السير الذاتية العربية، أهمية في تحريك الأحداث والوقائع، ما يكسب شخصية كاتب السيرة الذاتية تنوعاً وحضوراً متميزاً. وفي الوقت الذي يعطي بعض النقاد المكان بعداً كبيراً لأن بيت الإنسان ــ في نظرهم ــ امتداد لنفسه؛ فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان: "السرد عن الأماكن شديد الأهمية في أعمالهم، كما أن النظرية الأدبية تقول لنا إن الأماكن تحظى بذلك الاهتمام الشديد في بنية النص المتخيل، وربما كان ذلك كذلك لأن مكان القصة قد يكون تعبيراً رمزياً عن الشخصية"[2]، وفي المقابل بعض النقاد الآخرين "يفرغونه من أية دلالة؛ فهو ــ عندهم ــ محض وجود موضوعي لذا لا ينبغي إسباغ دلالة ما عليه"[3].

يستعيد الكاتب ذاكرته السابقة أيام الطفولة التي عاشها في التركيز على الجانب الحسي في عملية الاستحضار، مشبهاً هذا الواقع (الحاضر) بذلك (الماضي) الذي أصبح ذكرى. وتبرز في ذلك فنية السرد بربط الحاضر بالماضي، ضمن فوارق زمنية في هذا الاستحضار

---

1) رووكي تيتز، ص: 256 ــ 257، 2002.

2) نفسه، ص: 255، 2002.

3) عوين أحمد، **أبعاد المكان الفنية**. ص46، 2004.

السردي: "العلاقة الوثيقة بين الطفل والبيئة التي نشأ فيها هي موضوع بارز في كثيــر مــن النصوص التي نتناولها، وهي أوضح ما تكون في "البئر الأولى.."[(1)].

يخرج الكاتب أحياناً من نطاقه الضيق إلى نطاق آخر أوسع رحابة، فالمكــان يكبــر ويتسع مع تطور الأيام والأحداث، وهذا الاستحضار ــ البعد المكاني ــ يتأتى مــن خــلال العناوين المطروحة، ويتشكل من مجموعة من اللوحات التصويرية يتم استحــضارها مــن الواقع، ويقدم هذا التشكيل إيقاعاً حركياً سمته العامة الدهشة والتدفق العاطفي أحياناً.

ثمة عنصر بارز في أغلب السير الذاتية، يتمثل في إلحاح الكاتــب علــى العنــصر المكاني المسهب، وهو أمر مفهوم إن نحن فهمنا هذا الحس العميق الذي يعيده إلــى أمكنــة طفولته الأولى ليكتب سيرته، ولذا، فقد استأثرت الأمكنة باهتمام كاتب السيرة، فــألح علــى وصفها، والحديث عنها والمزج بينها وبين حالات متباينة من مشاعره الآنية والمــسترجعة على حدّ سواء[(2)].

1) رووكي تيتز، ص: 256، 2002.

2) للمزيد انظر كتابنا، عثامنة فايز، **السيرة الذاتية في الأردن: الذات والإطار الاجتماعي**، ص:170 وما بعدها. 2007.

الفصـــل الثـــاني

الواقع الاجتماعي والتاريخي في رواية السيرة الذاتية

الواقع الاجتماعي والتاريخي في رواية السيرة الذاتية

تقديم

يُعنى علمُ الاجتماعِ بدراسة خصائص الجماعات البشرية، والتفاعلات المختلفة، والعلاقات بين أفراد هذه الجماعات، إذ يعتبر "أوغست كونت Auguste-Kount" (1798ـ1857)[1] من أهم الباحثين في علم الاجتماع ويعتبر "ابن خلدون Ebn-Khaldoun" (1322ـ1406)[2] المؤسس الفعلي لهذا لعلم.

وإذا كان الأدبُ لا يستغني عن الذاتية، فكذلك التاريخ يشاركه هذه الصفة، والعلوم الإنسانية جمعاء تتناول أحداث الواقع من حيث الزمان والمكان: "وإذا كانت السيرة الشعبية تدور حول بطل تاريخي حقيقي وتتناول أحداثاً تاريخية حقيقية فإن هذا لا يعني أننا سوف نقرأ فيها تاريخاً بالمعنى التقليدي، أو أننا سنجدُ فيها صياغةً للأحداث التاريخية، ولكننا سوف نقرأ فيها "صورة وجدانية وعاطفية مليئة بالدلالات الاجتماعية للعصر ــ أو العصور ــ التي تتحدث عنها"[3].

1) صاحب موقف فلسفة العلم الوضعية، ويمثلها أفضل تمثيل، فضلا عن أنه كان يوجد تراث كامل للوضعيين امتد من كونت إلى ميل ولا زال قائما حتى الآن. وهناك أشكال عديدة للمذهب الوضعي، أولها هو ما يطلق عليه "الأحدية المنهجية" ويقصد بها تلك الفكرة التي تؤمن بوحدة المنهج العلمي مهما تنوعت موضوعات الدراسة أو الفحص العلمي... للمزيد انظر كتاب سامية محمد جابر، **منهجية البحث في العلوم الاجتماعية**. [د.ط]، الأسكندرية: دار المعرفة الجامعية، [د.ت]

2) إن ابن خلدون لم يكن ذلك الملاحظ الذي ينقل إلى دفاتره ما يشاهده، تحت عدسة مجهره دون تحليل أو تعليل، ولم يكن صاحب "المقدمة" ذلك الكاتب الذي يحدثنا عن تجربته في شكل "يوميات" أو "اعترافات"، ولا كان ذلك "العالم العلامة" الذي يسوّد المجلدات بما ينقله من أحاديث الأولين، أخبارا وفكاهة، وحكمة وموعظة. ولم يكن فكر ابن خلدون جدولا من جداول مدرسة فكرية معينة، واضحة الأصول محددة الإطار. إن فكر ابن خلدون أكثر من ذلك وأعمق.. انظر الجابري محمد عابد، **فكر ابن خلدون العصبية والدولة: معالم نظرية خلدونية في التاريخ الإسلامي**. ط.5، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2001.

3) للمزيد انظر عبده قاسم، **بين الأدب والتاريخ**. ط.1، القاهرة: دار الفكر، 1986.

يعدُ الأدبُ كما وصفَ في أكثر من مجال ابن بيئته، وخاضعٌ لهذه "الزمكانية" لأنه نتاج مرحلة معينة من الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، والعلاقة بين العلوم الإنسانية والأدب علاقة تفاعلية تبادلية ولا يمكن لأحدهما الاستغناء عن الآخر. والمنهج الذي يعنى بهذا المجال هو المنهج الاجتماعي[1]، وذلك بقراءة النصوص الأدبية وتحليلها من منظور مدى تعبيرها عن الوسط الاجتماعي الذي أنتجها، فقد رأى "بول رامساي Paul-Ramsay" (1913ـ1969): أن دارس المجتمع يشترك مع الباحث في الأدب في ثلاثة دوافع[2]، فالأدبُ لا يؤدي وظيفته المنوطةَ به إلا حين يكونُ مرآةً تعكس الحياة الاجتماعية في مختلف أبعادها: "ذلك أنه بين أن نعيش وبين أن نحكي ينحرف تباعد ما، مهما كان ضئيلاً، فالحياة هي معيش، فيما التاريخ هو محكي"[3] وبذلك اعتبر الأديب صاحب رسالة وموقف اجتماعي يعبر فيه عن رؤية خاصة للعالم مرتبطة به، ليس باعتباره فرداً معزولاً وإنما بوصفه فرداً من طبقة اجتماعية لها مصالح وتطلعات وطموحات في واقع اجتماعي سمته المنافسة والتدافع: "والمضمون الاجتماعي للعمل الأدبي ــ بهذا المعنى ــ لا يستمد في الحقيقة من واقع الحياة في المجتمع، بل من موقف الأديب الفكري من الحياة في هذا المجتمع، فالعمل الأدبي ذو المضمون الاجتماعي هو العمل الذي يضيف إلى مجموعة القيم الحاصلة قيمة جديدة قد تلغيها أو تعدل

---

1) لمعرفة رواد استخدام منهج البحث الاجتماعي والعوامل التي دعت لوجود منهج البحث الاجتماعي وبداية وتطور استخدام المنهج في البحث الاجتماعي، انظر جلبي علي عبدالرزاق، **مناهج البحث الإجتماعي**. [د.ط]، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1992.

2) الدوافع هي: إن كلا منها يسعى بحثا عن الحقيقة؛ ويسعى بحثا عن حقائق القيمة وبحثا عن الحقيقة في القيمة؛ وإن كل منها يرغب في تحقيق الأحسن وفي تحسين كل من المجتمع والأدب... للمزيد انظر فؤاد عاطف، **علم اجتماع الأدب**. ص:39، 1996.

3) ريكور بول، **من النص إلى الفعل**. ت: محمد برادة، ص:10، 2004.

منها، وهنا يأتي الحديث عن أثر الأدب في المجتمع، فهو بما يقدم اليه من قيم جديدة يساعد على تغيير شكله"[1].

يتتبعُ التاريخُ الأثر الإنساني ضمن فترة زمنية معينة، يسجل الأفعال والمنجزات كافةً، يبحث في الصور والمشاهد باستردادها وإضاءة بريقها، يستعيد الماضي للمجتمع، بينما الأدب؛ ذلك التعبير الوجداني عن هذا الإنسان وتسجيل عواطفه وانفعالاته. ولا يمكن فهم الإنسان دون التاريخ الذي يعني المنجز الفعلي له، وذلك الأدب الذي يعبر عن انفعالاته وعواطفه حيث تَمَثّلَ هذا في كثير من السير الذاتية المعنية بالدراسة التي تعتمد على استرجاع الماضي بكل تجلياته، والتعبير عن لحظات وجدانية عاطفية فيها من المثل والقيم التي تركت بصمةً لدى مجتمعاتها، تندمج هذه المحاور معاً في إنتاج الواقع والخيال، وهما القوتان الرئيستان اللتان تشكلان السرد ـــ كما سبق القول ـــ وبتوظيفِ تلك العناصر بطريقة فنية التي تعتمد على الرسم والتصوير والابتكار والاختراع، تكتمل مشروعية رواية السيرة الذاتية التي تعتمد على البناء المتين التي يحتاجها كل كاتبٍ في مُنجزهِ.

ستقفُ الدراسةُ عند مجموعة من السلوكيات والعلاقات الاجتماعية المتبادلة بين الكائنات الإنسانية، في دراسة متأنية لنماذج من رواية السيرة الذاتية العربية الحديثة لكل من: "حنا مينة" و "محمد شكري" و "نجيب محفوظ" و "غالب هلسا" و "توفيق الحكيم" و "سالمة بنت سعيد" التي سطّروها في ثنايا نصوص سيرهم الذاتية، سواءٌ أكانت جماعات أسرية أم جماعات سياسية، وفهم مكونات الأبنية الاجتماعية الكبيرة؛ الجماعات العامة، مثل: الصراع والتنافس والتعاون والتكيف، كل هذه الموضوعات تتناولها الدراسةُ بتروٍ وتمعنٍ تكشف عن فحواها بقراءة متأنية موضِحَةٍ، علنا نستفيد منها في مادة رواية السيرة الذاتية العربية، التي تعبرُ في مجملها عن

1) الماضي شكري؛ القلماوي سهير. **أثر التحولات الاجتماعية في الرواية الحديثة في سوريا.** فصول، مج2، ع2، ص:303، 1982.

رؤيةٍ لدى صاحبِها وتنعكس على الجانب الشخصي للفرد، تلك هي التي تغري بالبحث والتنقيب عنها في ثنايا النصوص: "ولأن كل رواية لا بد أن تكون تاريخية لكونها تعبر عن رؤية تاريخية ما وتحمل منظوراً محدداً حياله"[1].

بقايا صور، حنا مينه[2]

يبدأُ بالسردِ السير ذاتي الواقعي، مسترجعاً فيه طفولته، منطلقاً من المكان الدال على تصوير البيئة الداخلية للمكان الذي نشأ فيه ذلك الطفل البائس، وتتكثف الصور الملفتة للنظر في الصفحات الأولى؛ باستخدامه السردي لأفعال الماضي عن تلك الوقائع التسجيلية الذاتية له وللعائلة، نذكر منها: "كانوا يخرجون بأبي المريض على محمل؛ كانت أمي تبكي؛ حين غاب عن أنظارنا؛ كانت الدار واسعة؛ وكان في الباحة خليط من النفايات..."[3]، يسترجع الماضي بهذا الاستهلال من معاناة وعذابات سلطوية وفقر وجوع ومرض: "والصبي الذي سيبقى وحيداً لأن أخوته اللاحقون سيموتون الواحد بعد الآخر، بالملاريا والتيفوئيد والجدري، وفي حال من الفقر تبلغ حد الجوع"[4]، تبرزُ أهميةُ الأدب في هذه الأثناء، بتسجيل مادته الحكائية من صميم الواقع المعيش، وحديث النفس للنفس، ينقل الداخل إلى الخارج صراحةً أو مضموناً، عن طريق تقنية القول والفعل وذلك هو المنجز السردي: "الأدب عملية تسجيل لما يحدث في الواقع الاجتماعي، وانعكاسٌ لعقليةٍ معينة، بمعنى أن الأدب عمل تتجلى فيه حقائق وانفعالات يمكن

---

1) صيداوي رفيف، **الرواية العربية بين الواقع والتخييل**. ص:103، ط.1، بيروت: دار الفارابي، 2008.

2) مينه حنا، **بقايا صور**. ط.6، بيروت: دار الآداب، 1997.

3) تتوالى الحكايات الواقعية في ذلك الزمن الماضي في عملية بنائية مركبة بطريقة فنية تعتمد على روايتها عن طريق الراوي (الأم أو الأب) في كثير من الأحيان للمزيد انظر مينه حنا، **بقايا صور**. ص: 53 وما بعدها.

4) الماضي شكري، سهير القلماوي. **أثر التحولات الاجتماعية في الرواية الحديثة في سوريا**. فصول، مج2، ع2، ص:303، 1982.

التحقق منها، والتقصي عنها وتعكس هذه الرؤية موقفاً علمياً تجاوز ما كان سائداً من قبل، حين كان ينظر إلى الأدب باعتباره نتاج عملية ذاتية فردية... "[1]

يظهرُ بداية مألوفة من السرد الواقعي المعيش لتبيان حال الأسرة ومعاناتها، يعطيه ذلك انطلاقةً نحو الآخر الجمعي[2] يتضحُ ذلك من خلال استعطاف المتلقي ولفت نظـره لمحـدثات كثيرة، وواقعَ غايةً في الأهمية؛ صورة والده المريض المنقول على محمل، وبكـاء الأطفـال والنساء من الواقع المعيش، وصور الفقر والمرض، وصور الجهل وعـدم القـراءة والكتابـة "العائلة كلها لا تقرأ ولا تكتب، وكذلك الحي "لقد كان الكاتب صادقاً فيما روى وصـور وهـو الذي سعى إلى تجنب الافتعال أو الإبهار أو الإثارات المجانية، والـى مـنح الرؤيـة للنـاس بإخلاص ومصداقية وببساطة وتواضع"[3]

إن استرجاع الزمن الماضي يعطيه حافزاً للسير قدماً نحو تحقيق الطموح، يستقي منـه مادته الحلمية؛ المستقبل الذي يتمناه ويطمح اليه "إن الماضي له قابليةُ حياة دائمة في حيـاتي" تتوالى لديه حالة التردي واستعطاف القارئ للواقع المعيش الذي يبعث على اليـأس والقنـوط، يبني هذه الصور المؤثرة بناءً متماسكاً، يتسلسل بذكر الحدث بسرد تتابعي، وفي نهاية الـسرد يضمن ذلك ويعزوه إلى مسلسل الذكريات الماضية "في بقايا صور يبدأ "حنا مينه" قصته بالكلام على الذاكرة وما تبقى من ذكريات عن طفولته الباكرة، مشيراً إلى العنوان، يـصفُ الكاتـبُ ذكرياتَه الأولى بـ "بقايا حلم" أو "صور محروقة" ويحاول أن يحدد أول صـورة يـستطيع أن

---

1) فرح محمد سعيد، **علم اجتماع الأدب**. ص:69، ط.1، عمان: دار المسيرة، 2009.

2) يرى "تين"، أن الفن تعبير جمعي عن المجتمع وتجسيد لروح العصر وأن ثمة عوامل تقف وراء انبثاق الفن العظيم... للمزيد بهـذا الخـصوص انظـر نفـسه. ص:79، 2009.

3) للمزيد انظر العطار نجاح، **الروائي والمناضل حنا مينه**.. ص:98، ع6، مجلة الطريق، 1996.

يراها بشكل أوضح على "فيلم الذاكرة" ويتضح أنها صورة والده وهو محمول على نقالة مــن المنزل في حالة مرضية شديدة"[1].

يستحضرُ شخصيةً محوريةً جديدة "كرياكو" ومهنته ميكانيكي وأصله يوناني، كان بارعاً في مهنته لكنه كان فاشلاً ومديناً وتعيساً في بيته، يبدأ بالتوسع في السرد شيئاً فشيئاً من خــلال هذا الاستحضار الاستذكاري عن طريق الوالدة "الراوي" مضمناً ذلك قوله: "خفت عليك أنــت أكثر من أخواتِكَ. لقد حبلتُ بك بالرجاء كما يقال في الكنيسة، وبالآلام وضعتُكَ. يوم مولــدِكَ ابتسمت أحشائي، ولساني انطلق بالشكر للرب والدعاء لك"[2]، يقدم هذا الاسترجاع لشد انتبــاه القارئ وجذبه للمتابعة، مقدماً بذلك صوراً اجتماعية مقيتة، منذ البدء تبدو الغلبة فيها للأقــوى، معلناً بداية السرد من خلال الأحداث والوقائع التي سيدونها فيما بعــد: "وهنــاك، لأول مــرة، وعيت وجودي.. انتهت الصور المحروقة في فيلم الذاكرة، وبدأ تسلسل الأحداث والمشاهد"[3].

تتجلى لديه تقنيةُ الاستحضار السردي للواقع المعيش، بإعلانه الــسابق ببدايــة سلــسلة الأحداث والمشاهد، ويتأكد الحدث بحضور شخصيات محورية نموذجية جديدة، تمثــلُ حالــةَ القسوةِ والتسلطِ الإقطاعي لدى أناسٌ لا حول لهم ولا قوة، ويتم استدعاء والده لإبلاغه فحــوى العمل الجديد بحقول المختار أولاً، والوالدة تعمل في بيته خادمة، وقد امتثل والده لهذا الطلــب من المختار، نظراً للحاجة والعوز الذي هم فيه: "الراوي يختارُ شخصياتِهِ من الواقع، ويصورُ من خلالها انفعاله بهذا الواقع وجمع أشتات مالا يجتمع فيه عادةً، وتصفية مالا يضيق عادة"[4]

---

1) للمزيد انظر رووكي تيتز، ص:221.

2) انظر مينه حنا، **بقايا صور**. ص: 77.

3) نفسه. ص: 79.

4) محادين عبدالحميد، **المصابيح الزرق ــ المعادل الموضوعي لحياة وفكر حنا مينه**. ص:53، أفكار، ع45، 1979.

يأخذ السرد في التوسع، والتطور التدريجي نحو المحيط الاجتماعي بعد هذه المقـدمات، التي تدل على أن القادم ينم عن واقع تحتدم فيه كل أشكال القسوة والتجبر والتسلط، وباسترجاع صور قريبة من صور الواقع السردي، تصبح المشكلة والهم الإنساني واحد، يدمج الكاتب تقنية إبداعية بوحدة الحدث والمعاناة مع وحدة البناء السردي وتطوره شيئاً فشيئاً، ويجعل من ذلـك تقابلاً موضوعياً فنياً المعاناة والألم؛ الواقع المؤلم، وفنية الاستحضار التدريجي الواقعي بحسب تعبيرِ الكاتبِ نفسهِ، يعدُّ هذا تجنيساً لرواية السيرة الذاتية في العمل الأدبي؛ فهذا الـواقعي قـد يستحضر بشيء من الخيال وينمق ــ الرمز ــ ويصبح واقعاً، ومن المشاهد الدالة على ذلـك؛ صورة المرأة يوم أن نزل مجموعة من اللصوص على بيتهـا وزوجهـا غائـب؛ والمـوت الاستشهادي لــ "زنوبة": يصف "حنا مينه" "عمله" "بقايا صور" بأنه "ترجمة ذاتية وغير ذاتيـة في آن"، ويقصد بذلك أنه مزج بين التاريخ الشخصي والاجتماعي، كما مـزج بـين الواقـع والخيال...[1] وبهذا المزج الفني يكون قد اقترب فيه من ميثاق "رواية السيرة الذاتيـة" كعمـل روائي سردي سير ذاتي، الذي يعتمد على الدمج بين المحكي الواقعي والمتخيل، كمـا سـبق القول..."[2] وما يؤكد طبيعة العمل كسيرة ذاتية ــ أو رواية سيرة ذاتية ــ في أحـد أجزائـه الرئيسية، هو التطابق في الاسم كدالٍّ على النوع في جانب: "أهمية هذا التطـابق فـي الاسـم بالنسبة لعقد القراءة تكمن في التناظر أو التشابه الجزئي، وجود اسم حقيقي في السرد المكتوب يساعد على أن تبدو بقية الأسماء الأخرى في السرد حقيقية، للاسم الحقيقي نـوع مـن "قـوة الجذب" التي تنقل وهج الحقيقة إلى كل ما تلمسه أو تقترب منه... وينظر "عبـد الـدايم" إلـى

1) صنع حنا مينه حكاية مبنية على الواقع كما حدث، ولكن ليس كما كان بحذافيره هذه الإجابة في المقابلة التي أجريت معـه معناهـا أن "بقايـا صـور" وتكملتهـا "المستنقع" التي تعرض لها كذلك في المقابلة نفسها مشبعتان بالخيال لدرجة إلغاء ميثاق السيرة الذاتية (أو الميثاق الأوتوبيوجرافي)، إلا أن الكاتب ــ بالرغم من ذلـك ــ يقول في المقابلة نفسها إنه متطابق مع البطل... للمزيد رووكي تيتز. ص:99، 2002.

2) بهذا الخصوص انظر الفصل الأول من الدراسة. "**رواية السيرة الذاتية**"، ص:25 وما بعدها.

المسألة نظرةً مشابهةً عندما يعلن أن التطابق بين اسمي الراوي/ البطل والمؤلف دالٌّ أساسـي على أن العمل سيرة ذاتية"[1]، والجانب الآخر الدال على صورة الذات المتمكنة فـي الوقـت نفسه، ومثل هذا الحديث يمثل إمعاناً في الاستمرار في رسم صورة الـذات "المتمكنـة" التـي تستطيع فعل ما لم يستطيع الآخرون القيام به، وبقطع النظر عن دقة السرد وواقعيته، فإنه يؤثر بصورة واضحة على رؤية الذات "ذاتها" في إطار الصورة شبه النمطية التي نراها في الـسير الذاتية، "إنها صورة تجسد تجلّي الفريد الذي لا يشبه إلا نفسه"[2].

بعد أن قدمَ الساردُ تلك المحاور الدالة للواقع المعيش، يعـاود الحـديث عـن محيطـه الداخلي؛ عن والده ومعاناته وغيابه المتكرر: "كرّت الأيام والوالد غائب، خيّل للأم أنه هجرنا، ارتحل إلى مكان بعيد وخلفنا وسط قفر من الحقول، تخلى عنا لأنه عاجز عن أن يفعل شـيئا لاجلنا، كنا سجناء مقيدين على نحو ما، دين المختار هو القيد، وكوخه الطيني هو الـسجن"[3]. غيابُ الوالدِ جعلَهم يقبعون تحت عذابات وسيطرة ومراقبة المختار الذي لم يتـركهم بحـالهم، وهو بهذا يؤسس للواقع الأولي لسرده الذاتي، متمثلاً ذلك بصورة الشر والخوف من المختـار وصورة للخير والأمان بشخصية الأم والخال، ولا تتأمل أحد أن يسعفها ويساعدها على فيما هم فيه، مجتمع مفكك مترامي الأطراف، الأغلب مشغول بفقره ومرضه وتعاسته من هذا الواقـع الشاق، صور ومشاهد حزينة، تعيد القارئ إلى كل لحظة دون مواربة فيها، قائلة: "آه يا بني ــ قالت بعد أن كبرت ــ ما فكرت بأن يسمعني أحد، لا في الأرض ولا في السماء، وما بكيـت لأحد.. بكيت لكم، لك أنت، تخيلتك تصرخ: ماما! وصرخت في سري، يـا روح مامـا! ثـم

---

1) رووكي تيتز. ص:104، 2002.

2) انظر اليوسفي، **فتنة المتخيل**. ص149. 2002.

3) مينه حنا، **بقايا صور**. ص: 113 وما بعدها.

انجردتُ على الباب، أحاول حطمه.. لا تزعل يا بني. أنا لا أقول لك هذا لتزعـل، ولا أقولـه لتعرف كم أحببتك، وكم تعذبت في حبك، ولا لكي أمنَّ عليك، أو أحنن قلبك علي، بـل أقولـه لتعلمه، لتذكره، ولتنساه بعد أن تذكره.."[1] في الحديث الاسترجاعي السابق، لـوحظ محـاورة الذات لذاتها؛ الابن يضمر من خلال ذلك بأن يبقى دائم الولاء والإخلاص لوالدته التي أحبهـا؛ لقاء طهرها وعفتها وتضحيتَها من أجله، وقد تجسدت شخصيتَها أمامه وأبّنَها وأبدعَ في ذلـك يومَ تمَ وداعهَا الأخير"[2].

وبعدَ طولِ انتظارٍ وصبرٍ على الملمات، يعود الوالد إلى البيت وسـرعان مـا يـسوي الأمور مع المختار، ويعمل في الحقل مع بقية أفراد الأسرة، وبالرغم من كثرة المساوئ لـدى الوالد من سكر، وغياب، ولا مبالاة، إلا أن وجوده يبعث الأمل في نفوس أفراد أسرته: "وجدنا الأب عاقلاً وحكيماً تلك الأيام، كان يسكر، ويخرج في الليل إلى لقاء الأرملة، ولكن هذا ما كنا نجهلَه نحن، كان يفعلُه ليلاً، وفي النهار نجده بيننا، لم يرحل كما اعتاد، وهذا بذاته كان أمنيـةً وسعادةً"[3].

تبدأ الأسرة بالتعافي من واقع الحال السابق، تعود إليهم البهجةُ بما يمثلهُ لهم ـــ عـودةُ موسمِ دودةِ القز ـــ من تغير وتبدل في كل شيء: "كان إحساس بالنصر وبالفخر يزدهينا، ومـا كنا نتكلم عن هذا الإحساس بل نعيشه، نأكله مع الخبز، ونشربه مع الماء، والبيت نور بما فيه، كأن الشمس غيرها فيما مضى، والكلمات، بين الأم والأب، غير التـي كانـت، غـدت، أرق، أعذب، والخوف انتفى. لا رحيل بعد اليوم، الوالد بيننا، والدنيا لنا، وفرحةُ البيادر، إذ هي تلال

---

1) للمزيد انظر المرجع السابق. ص: 130 وما بعدها.

2) للمزيد انظر نفسه، **هواجس في التجربة الروائية**، ص:154. ط.1، 1982.

3) نفسه. ص: 152.

سنابل أو كثبان حبوب، فرحتنا. لسنا مزارعين نحن، ولكننا كالزارعين بذرنا، وحصدنا، ونملأ الأكياس بغلالنا..." [1] فسرعان ما يتبدل كل شيء وتعاود الكآبة والحزن اليهم جميعــاً، واقــعٌ مريرٌ ممزوجٌ بالحسرة والتسلط من قبل الطرف الأقوى، إن الصورة المثلـــى لــذلك الواقـــع، يستحضرها السارد بتصويرهم لكثرة المحن والويلات التي لحقت بهم، واصفاً ذلــك بـــالوحش الدميم؛ ألا وهو الفقر، إذ إنهم كانوا يحمدون الله أنهم ما زالوا أحياء: "يقدم المعـــادل الثـــوري والرغبة في التمرد والتحدي، إنه التعبير عن إمكانية الولادة من جديد، ولادة الإنسان الرافض لواقعهِ وقدرهِ، عبر الآلام والنضال، ودقُّ الأرضِ والتحدي، والوقوفِ في الوجوه المتيبسةِ التي تلاشى منها الحسُ الإنساني"[2].

ينتقل السارد إلى المكان الجديد "قرةُ أغاش"، يتمحور الحديث بظهور أشـــخاص جـــدد، يتوقف السرد عندهم مطولاً؛ لما لهم من أثر فعال في ذلك الواقع الذي أحدثوه من قسوة وتجبر، واقعٌ مريرٌ لم يختلف عن سابقه بل يزداد في تضييق الخناق وتأزم الحال كثيراً، يعطي السارد انطباعاً عاماً للجزء المعنون "بقايا صور"، قائلاً: "إن بقايا الصور ستغدو، في الوعي الذي نما بنمو العمر، صوراً شبه كاملة الآن، قد يظل فيها بعض الفجوات، وقد تستعين المخيلة بـــبعض المسموع من الأهل لتظهير طرفٍ مكمِّلٍ من هذه الصورة أو تلك، ولكن الأشياء تـــصبح فـــي الضوء، مستخرجةً بجهد الاسترجاع من قاع بئر قديمة، معتمة، لذاكرةٍ رسخت الأحداث فيهـــا، على طفولتها، كأنما هذه الأحداث القاسية قد حفرت بسكين الشقاء المتصل لأسرة يعصف بهـــا الإعصار من كل جانب..."[3].

1) عن تلك الفرحة الغامرة والأمل المضني للخروج من كافة أشكال العذابات والمحن، انظر مينه حنا، **بقايا صور**. ص: 160 وما بعدها.

2) للمزيد انظر الطلال مؤيد، **أدب حنا مينه بين احباطات الشكل الهندسي وتقدم المنظور الاجتماعي**، الأقلام، ع2، 1974.

3) مينه حنا، **بقايا صور**. ص: 203 وما بعدها.

يبدأ الإفصاحُ عن واقعية المكان الجديد، تبدأ الإشارات الدالة بوصف يوحي بالغرابة من المكان ووحشيته: "وعليه فإن المكان يتحول إلى رحم تتناسل فيه التفاصيل والذكريات والعناصر في جدلية خلاقة بين ذوات المشهد، والتي ترتبط عضوياً في إحالات ضدية بين الرسام/المشاهد. المكان/الكون. المقدس/الدنيوي. الأنا ــ الآخر، حيث يسعى الفنان إلى تقويض الأول لصالح الثاني، والارتفاع بالثاني لرتبة الأول"[1].

وفي انتقالهم للمكان الجديد قرية "الأكبر" لم يختلف الحال عن سابقه، إنه ريف فقير، وهم فيه غرباء إلى حد المهانة، وقد قدم الفلاحون كلَّ كرمٍ خلقي حيالهم، وقدم إليهم مساعدات كثيرة، لكن حالهم يزداد سوءاً نظراً لنومهم في العراء تحت شجرة التين التي تجلب الأمراض، تبدأ المعاناة تزداد أكثر والواقع يضيق بهم ذرعاً: "إن حالنا مع الملاريا ستدوم أعواماً، وتخلف في أجسامنا تخريباً مزمناً"[2]، ويستمر الحال ثلاثة أشهر قبل انتقالهم إلى كوخ طيني صغير لأحد الملاكين، والوالد حينها كان يعمل إسكافياً، والقريةُ دون أحذية، كانوا حفاة. نلحظ في تلك النصوص فنية الاسترجاع للواقع المعيش، إذ يتطرق السارد لأدق التفاصيل المريرة، التي تغني المضمون على مستوى البناء وتكسبه قوةً وتماسكاً: "إن عمليات تشويه المكان وإلغاء صورته الحسية الموجودة في الذاكرة، واحدة من أهم الأسباب المفجرة للحنين إلى الحلم؟ إنه حلم التبلور، والتشكل، وحلم الحنين للجذر/الأصل، وطموحُ استعادة ذلك التأريخ الطويل والعميق والذي ظل عالقاً في ثنايا الذاكرة يضغط عليها كثيراً. والمكانُ قوةٌ ضاغطةٌ لها آلية السحر

1) أبو زريق محمد، **الفنان. المكان. الذات والآخر**. ص:117، أفكار، ع135، 1999.

2) للمزيد عن ذلك الواقع المرير انظر مينه حنا، **بقايا صور**. ص: 238 وما بعدها.

وشعائره لأنه يستدعي كل الطاقات الكامنة في داخل النفس الإنسانية ويحفزها من أجل تجديد العلاقة وإثارة الكامن والإعلان عن المكبوت/المغطى/السري ليدفع به إلى مساحة العلن"[1].

يعرض السارد عاطفتَه وشعورَه نحو المرأةِ وظلمِها في صورة مغايرة لموضوعات السرد المطروقة، في ذلك الزمن، زمن العبودية في كل شيء، ينتصر به للجنس الأنثوي، قائلاً: "باع والدي، في البدء، عاماً من طفولة شقيقتي الكبرى. باع، بعدها، عاماً من طفولة شقيقتي الأصغر، وسيبيع حين تكبر شقيقتي الصغرى عاماً من طفولتها أيضاً. أتساءل: لماذا لم يبع طفولتي أنا؟ هل لأنني صبي؟ وماذا في وسع الصبي أن يعمل؟ إن أحداً لم يستخدمه"[2] هذا الحس الذكوري السردي، يصور من خلاله ذلك الواقع المؤلم الذي يطغى كثيراً على الحس الأنثوي، وهذا يعيدنا إلى بداياته الأولى من سيرته الذاتية، وما تنبأ به لهذه الأيام الحافلة، تجعله لأن يكونَ محطَ إعجابِ الجميع به، سابقاً، ولاحقاً. ولعل هذا تجسيد لصورة "الذات" كما تتجلى في السيَّر؛ ذاتٌ تتمتع بالقوة، والكفاية، والتفوق..."[3] مستطرداً بالحديث السردي عن واقع الحال لدى "زنوبه"، واصفاً الطريقة الوحشية التي تمت بها مضاجعتها وهي سكرانة، إذ تمت بطريقة همجية لا تقدم بعداً إيجابياً للجنس البشري: "عندما وصلنا كانت "زنوبه" تضحك كانت متمددة على الأرض الموحلة وهي تضحك. حسبناها مجنونةٌ لأننا، حتى ذلك الوقت، لم نكن قد رأينا امرأة سكرى. وكان الذين ضاجعوها قد هربوا..."[4] بعد هذه الحادثة تتطور علاقة "زنوبه" بالأهل، يصبح الوالدُ عشيقَها وتصبحُ عشيقَته، تزداد العلاقة الحسنة مع تلك الأسرة وتتعلق بهم أكثر، حتى أنهم أحبوها جميعهم. وتتوالى بعد هذه التيمات السردية بجملة من

---

1) المعموري ناجح، **سلطة الحكاية وسيرة مكان**. ص:45، أفكار، ع156، 2001.

2) انظر مينه حنا، **بقايا صور**. ص: 256 وما بعدها.

3) للمزيد انظر اليوسفي، **فتنة المتخيل**. ص:157ــ 158.

4) انظر مينه حنا، **بقايا صور**. ص: 269 وما بعدها.

الأوصاف، يعبر من خلالها السارد لهذه المرأة التي حُطّ من كرامتها وظلمت كثيراً وعــذبت، في واقع يبعث على الحسرة والندامة.

وفي نهاية المطاف، عزمَ الوالدُ على الرحيل وغادرَ القريةِ إلى المدينة، وبهــذا الواقــع المضني، يختم السارد الكتاب الأول من "بقايا صور".

المستنقع، حنا مينه[1]

يبدأ السردُ من المكان الجديد في ضواحي المدينة بالقرب من مزرعة السيد "خريــستو"، الملاكُ نفسهُ في قرية "قره أغاش" قرب لواء الإسكندرونه، ولا يزال الــسارد يــستقي مادتــه السردية من الراوي الأم. فيبدأ بوصف المكان الجميل بطبيعته الخلابة ويبعث هذا على الأمــل والتطلع نحو الأفضل، تفاؤلٌ وأملٌ في القادم: "طوفت ثمة، بين صــفوف الأشــجار، وحيــداً، مأخوذاً بروعة ما يحيط بي من خضرة وسكينة، وبتلك الألوان الخريفية لــلأوراق المبرقــشة المتساقطة، وبالسماء الغائمة، وبما يتكشف لي، في كل خطوة، من مناظر جديدة علي.."[2] هذا التفاؤل يتحقق بدخوله المدرسة ليتعلم القراءة والكتابة، وقد بلغ عمره الثامنة: "لم أكن صــغيراً بعد، فأنا في الثامنة من عمري، لكنني كنت غريباً عن جو المدينة والمدرسة.."[3] يبدأ الــسرد لديه يأخذ طابعاً خاصاً، معتمداً فيه على نفسه في رواية الأقوال والأفعال، وتتــوالى الأحــداث تباعاً لهذا الطابع حتى يتم الرحيل إلى حي الصاز؛ "المستنقع" وهذا الحي يمثل بــشكله العــام الرؤية الكلية للسارد، ويجعله مقابلاً لكافة عذابات ومعاناة الناس من الواقع المرير الذي عانوه

1) مينه حنا، **المستنقع**، الكتاب الثاني من بقايا صور ط.6، بيروت: دار الآداب، 1997.

2) نفسه. ص: 16.

3) نفسه. ص: 36.

وكابدوه في هذا الحي: "وبانتهاء الأمكنة تتوارى الكثير من الذكريات والأفكار، أي ينتهي جزء من شخصية الإنسان"[1].

مكثت الأسرةُ في حي "الصاز" عشرة أعوام، وقد تمت الهجرة من اللواء عندما دخلته تركيا عام 1939. وفي هذه الأثناء كان قد تعلم القراءة والكتابة، يعود بالسرد للواقع الذي تعيشه الأسرة؛ من أب سكير فاشل كثير التنقل والسفر دون جدوى، الوالدة تعمل خادمة في البيوت مثل شقيقاته بعدما كانت تعمل في الحقول، هذا الواقع أصبح يعييه ويرويه مباشرة ويتقبله نظراً لظروف الفقر التي تمر بها العائلة: "وها أن القدر الاجتماعي يضرب ضربته الجديدة والمؤلمة. إن أختي الصغيرة، الأكبر مني سنا، صديقتي وعشيرتي والحبيبة إلى قلبي، تساق إلى الخدمة. إن ذلك كان فوق احتمال الأم، وكان ذلك فوق احتمالي أيضا"[2].

يتحدث عن المواسم الاجتماعية، تغيرٌ في موضوعات السرد كي لا يملَّ القارئ: فيبدأ بعيد الغطاس في نهر الأردن الذي يبعث في نفوسهم السرور والبهجة، كان بالنسبة لهم عالماً آخر، كانت هذه الاحتفالات تقع في شهر آذار وتدوم يومين ويسمونها "الماسكوز"، لكن الطريف في ذلك كما يقول السارد: والذي تعرض له واعتبره حادثاً فريداً في حياته، تعرفه إلى المَبغَى وعن البنات اللواتي فيه: "كانوا يتحدثون عنه وعن البنات اللواتي فيه، حديثاً مثيراً كنت أنجذب إليه وأخجل منه في وقت واحد[3] يظْهِرُ الساردُ من خلال تلك الاسترجاعات المكانية، عفةَ نفسٍ وطهرٍ ولم يكن ليرضى بما شاهدَ في المبغى، ولهول ما شاهدَ يتهاوى على الدرج، ويجدُ نفسَه في الصباح على سرير غريب في ذلك المبغى: "لعل أبرز وظيفة للمكان في النص الروائي هي

---

1) بدوي محمد، **أسطرة المكان والمدينة والشخصيات**. ص:200، الإجتهاد، ع7، 1990.

2) مينه حنا، **المستنقع**. ص: 118.

3) نفسه. ص:141.

الوظيفة التفسيرية، فقد ينفذ الروائي ــ من خلال الصور الوصفية والسردية، إلى حياة البشر الذين يصنعون الأحداث، فيظهر من خلال ذلك مدى التفاعل بين الشريحة الاجتماعية وطبيعة المكان، وقد يعكس المكان نفسية الشخصية ويكشف عن هويتها وأنماطها، وقد يستخدم دلالة على قيم المجتمع وعاداته وتقاليده وطرق تفكيره..."[1].

يعودُ السارِدُ إلى النماذج السابقة ليتحدث عن الواقع المؤلم بكل مآسيه وضغوطاته، واقع مرير، وحال فقيرة، ويد قصيرة، لا تلبي أدنى متطلبات الحياة، إذ الحال يزداد سوءاً والمصائب تأتي من كلِّ حدبٍ وصوب، تلك هي الحال التي اعتادوا عليها؛ الوالد يتعثر في كل الاتجاهات، والوالدة والأخوات يعملن خادمات لدى الأسياد، والمجتمع لا يرحم، والطفل اليافع ينظر ويتحسر، ويتجرع ذلك البؤسَ من المصائبَ والعذاباتِ كلها: "نحن كنا تلك الدودةُ على الصخر. كنا دوداً على صخر ليس على جوانبه أيما خضرة أو تراب. كان الحي كله دوداً يلوب في مستنقع "صخري" فيه كل الأوحال وكل الأقذار وليس فيه أيما شيء يؤكل، ولم يعد نصف أهل الحي يعملون، ووصل الأمر ببعضهم إلى بيع أثاث بيوتَهم وأمتعتَهم"[2].

أخذت الحالةُ تزدادُ في "حي الصاز" بؤساً ومأساوية، والأزمة الاقتصادية أخذت تتفاقم في باقي المدن السورية، وإضرابات العمال تزداد وتنتشر في البلاد، والبطل الحقيقي لهذا الواقع هو "فايز الشعلة" مطارد من قبل رجال الأمن الفرنسي، ومع هطول الأمطار يتحول "حي الصاز" إلى بحيرة من المياه العكرة "المستنقع"، وعشرات الضحايا الذين ماتوا في أيام معدودات من مرض غريب لم يعرف أحد سره... يجلب السارد صوراً حقيقية من أرض الواقع المرير، بتقنية فنية يلفت نظر المتلقي ويجعله يتعاطف معه: "وعليه فإن كاتبَ السيرة الذاتية الذي يريد

1) الشوابكة محمد، **دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف**. ص:10ــ11، أبحاث اليرموك: سلسلة الآداب واللغويات، ع2، مج9، 1991.

2) مينه حنا، **المستنقع**. ص: 210ــ 211.

أن يثبت هويتَه إزاء العالم ويجعلها واضحة، لا يمكنه أن يهمل الواقع الاجتماعي في سرده، وهو حين يتناول تناقضات البيئة الخارجية ويصف تطورها؛ فمعنى ذلك أنه يتناول تناقضات الكيان الداخلي أيضا"[1].

يبدأ السارد بتغيير مجرى السرد بعد الإعلام عن انتهاء تلك الأزمة، بالعودة إلى الواقع المعيش لأهل "حي الصاز"، وطريقة إيجاد مصدر للغذاء بعد شحٍ ونقصٍ شديدين في ذلك، وكان الملجأ الوحيد لهم "المستنقع"، ينقل صورة "إسبيرو الأعور" وطريقة تعاونه الاجتماعية الفذة في صيد الأسماك من ذلك المستنقع، وتعليمه للصبي ــ السارد ــ الذي أصبح في نهاية المطاف صياداً ماهراً، لكن هذا الحال سرعان ما يزول، بعد نضوب السمك من المستنقع: "كانوا يتدافعون، ويتنافسون، ويقتتلون وهم يغوصون في الماء الأسود الصلصالي إلى الأعناق. حتى إذا اعياهم البحث، انقلبوا إلى بيوتهم وقد استبدت بهم خيبة مريرة.."[2] بتصويره لتلك المشاهد يكون الكاتب قد استرجع ببراعة تامة، ثورة الجوع لقاء تلك المظاهرة، وفقدان القدرة على الحركة لدفع الكارثة، وصورة رجال الحي مجردين من سلاح المقاومة ضد الأزمة التي تدفع بالمدينة والبلاد، وظف السارد هذه المشاهد بطريقة فنية تتوافق وموضوعات السيرة الذاتية: "الثعابين المتوارية في الماء تمثل العدو الطبقي، والأسماك تمثل المكافأة على الجهد، الصيد يمثل النضال السياسي (الذي يتطلب صبراً وشجاعةً لكي ينجح)، بينما المستنقع كناية عن الظلام والمجتمع الإنساني الخطر والشرير الذي تحيط به طبيعة بكر مليئة بالكنوز الكامنة،

1) رووكي تيتز، ص: 293.

2) مينه حنا، **المستنقع**. ص: 346.

وعلاوةٌ على هذه المنظومة من الرموز يبدو الحوار متكلفاً ووعظياً، ولا يملك القـارئ إلا أن يشكَّ في حدوث المشهد أو التجربة بالفعل بالطريقةِ نفسِها التي يصفُها به الكاتب"[1].

يسترجع الكاتب مباشرة في نهاية السرد للواقع الاجتماعي، الجانب السياسي فيما قررته فرنسا بخصوص لواء "الاسكندرون" وإعطائه لتركيا، وعودة "فايز الشعلة" من السجن وعقـده للاجتماعات، لكن الهجرة بدأت تدب من هذا اللواء (الرحيل) بالعودة إلى مكان الأهل، المكـان الذي انطلق منه الوالد، اللاذقية.

القطاف، حنا مينه[2]

يتجلى الواقعُ الاجتماعي من خلال المكان والزمان، وينطلقُ الساردُ من خلالهما لتثبـت الأحداث والوقائع، بوصولهم في تمام الساعة الثامنة مساء مدينة اللاذقية، معلنةً والدته مكـان ولادته هنا في "اللاذقية"، بدأ يظهر في هذا الكتاب معالمُ بارزةٌ وأمـاكنُ مهمـةٌ يستحـضرها الكاتب: "ساحةُ الشيخ ظاهر" و "كنيسةُ المارسابا" و "جامعُ العجان".. بعد وصولهم هذه الأماكنَ يضنيهُم البحثُ عن دار أخيه حتى وصلوها بعد عناء ومشقة، ويستقرُ بهم الأمر في باحة الدار، ويتبادلون الحديث فيما بينهم والأخ يشكو الغربة لأخيه، لكن في نهاية الأمر يبـدو الاسـتقرار النسبي متاحاً: "هذا يومي الأول في اللاذقية، كانت المرئيات، في ضوء النهار، تبـدو جديـدة لعيني، وكانت الكنيسة، والمقبرة، والحديقة، والبيوت، تأخذُ شكلَها الحقيقي، وتبعثُ في نفـسي راحةً، فيها من النوم أثره، ومن الشعور بالواقع أثر. لقد أيقنت، الآن، أن اسكندرونة صـارت

1) رووكي تيتز. ص:100، 2002.

2) مينه حنا، **القطاف**، الكتاب الثالث من "بقايا صور" و "المستنقع". ط.3، بيروت: دار الآداب، 1997.

بعيدة، وأنني في اللاذقية، ولا فائدة من الحسرة، ولا من الأسف، وأنّ عليّ، منذ اللحظـــة، أن أعيش واقعاً جديداً ومدينةً جديدةً"[1].

بلغ الطفل الخامسة عشرة من العمر، وبعد معاناةٍ وجدوا مسكناً مكوناً من غرفـــة تعـــجُّ بالرطوبة، وأخذَ الطفلُ يبحث عن عمل يناسب سنه، وجد عملاً بوظيفة آذن، وفي الثاني مـــن أيلول 1939. أعلنت الحرب العالمية الثانية، وأغلق صاحب العمل محله، وعادت أمور المعيشة لسابق عهدها. ينتقل السارد إلى بداية عمل جماعي مختلف تماماً عن السابق، ولعل هذه النقلـــة توحي، وتدل إلى عنوان الكتاب الثالث "القطاف"، حيث يتم التجهيز للعمـــل الجديـــد، حراســـة الزيتون، وقطفه، والحصول على نسبة 1/بالعشرة من الإنتاج، يبدأ السارد بتكرار أمور معيشية كثيرة لذلك العمل الجماعي في الترحال إلى مكان العمل، وقطف الزيتون في البورة، وكيفيـــة وجودِهم هناك، وفي هذه العجالةِ لهذا الكتاب القطاف دلالةٌ وطابعٌ خاص: "وهو بالرغم من أنه يكمل قصة "المستنقع"، إلا أنه لا يقرأ كسيرة ذاتية حسب تعريفنا لها. الشخصياتُ الرئيسيةُ هي نفسُها الموجودةُ في الجزأين السابقين، ولكن بالرغم من طول النص (356 صـــفحة) نجـــد أن زمن القص قصير جداًَ[...] قرابة العام"[2].

يستعيد كثيراً من ذكرياته الماضية ويستعرضُها، يسترجع اســـكندرونة وحـــي الـــصاز وأحاديث البحارة، وتمردهم على ما هم فيه، ومطالب العمال، والنضال ضد فرنسا والمظاهرات التي تقوم. في هذه الأثناء تتكاثف الرؤى ويزداد الـــسرد عمقـــاً، فيقـــدم اســـتهلالاً للحاضـــر وملخصات للماضي: "لقد كنت مسكوناً بالأفكار وما أزال، وكانت أفكاري في تلك الأيام، بحجم

1) مينه حنا، **القطاف**. ص: 26.

2) رووكي تيتز، ص: 203ــ204.

عمري وسذاجتي، وإذ أستعيدها الآن أضحك منها، لكنني لا أنكر أبداً أنها صادرة عن توق إلى العدالة الاجتماعية، وما برحت كذلك"[1]

يستحضر في مكان العمل الجديد مجموعةً من الشخوص، أمثال: "المطعون" و "الشوباصي" و "بدور" و "الوالد"، ويعمل على إدارةِ حوارٍ بينهم جميعاً، وينتهي بهم الأمر إلى اتهام الفلاح "صخر" من قبل "المطعون" بسرقة الزيتون، ويتم جلده أمام الناس دون رحمةٍ أو شفقة، يستحضر السارد هذه المشاهدُ الحية التي تبعثُ على الحسرة والألم، وليدل به على الواقع الجديد من العذابات والقهر المضني لأولئك الناس المغلوبين على أمرهم: "المكان حد من حدود القهر الكبرى، يشكل حائلاً أكيداً دون تلقائية الإنسان، إنه بمعطياته الطبيعية يفرض دروباً معينة من الأنشطة البشرية. ومن خلال الحرفة تصطبغ السمات الإنسانية بما ينضح به المكان من قسوة أو جفاء أو نعومة أو لين أو دفء"[2].

يبدأ يتشكلُ واقعٌ جديد وترتسم الفرحة لدى العائلة، تمثل بانزياح ظل "الشوباصي" "والمطعون" بأعمالهم التسلطية التي مارسوها على أولئك الناس الذين كانوا يعملون في حقول الزيتون، إذ إنهم مكثوا وحدهم في الكروم، وأخذ العمل لديهم يشكل متعةً وممارسةَ نشاطٍ اجتماعي غير ملحوظ. لكن الواقع المرير يعود بصورة أخرى تكون الضحية "بدور"، والتي يتهمها "الشوباصي" بالسرقة، وهي بريئة من ذلك: "كنت أراقب هذه التراجيديا الصغيرة دون أن أستغربها. أليس الفلاح، كالمرأة، نهاية السلم الاجتماعي، ومصب الظلم الطبقي في حياتنا؟ الفضيلة، في مجتمع كهذا، تبحث عن ضحايا، على هذا النحو يطاردون امرأة فقيرة

---

1) مينه حنا، **القطاف**. ص: 99.

2) للمزيد انظر إبراهيم ماجد، **سيكولوجيا القهر والإبداع**. ص: 63، ط.1، بيروت: دار الفارابي، 1999.

ويرجمونها..!"[1] لوحة فنية معبرة عن رؤية فكرية لدى الكاتب، مفارقات واقعية غريبة يوظفها السارد بطريقة فنية من المتضادات الاجتماعية والإنسانية الواهية؛ الفلاح كالمرأة لاشيء لقاء الظلم الطبقي، والدعارة في القصور محمية يقابل ذلك امرأة فقيرة يتم رجمها، البغاء العلني لم يستطيع أحد التطلع اليه مقابل الفقر واليأس من قبل المتسلط المستبد...

توحي هذه المقدمات في نسقها العام، أن السارد يودُّ بلوغَ مرحلةٍ مختلفة عن السابق بالنفاذ والخلاص منها إلى واقع آخر، معززاً ذلك بالقول: "كل ما في الأمر أن واقعاً جديداً يتشكل، وفي حيث لم أكن أتوقع تشكله قط، وأن هذا الواقع، يضعني أمامَ طاولةٍ عليها ورقةٍ بيضاء، ثم لا أدري من ذا الذي سيكتب عليها، أنا أم قدري؟ ولا أدري، فوق ذلك، ما هو الذي سيكتب، وهل يكون حظاً سعيداً أم نحساً مشئوماً؟ إنني أفتحُ صفحةً جديدةً، وستقرؤونَ هذه الصفحةَ بكل ما فيها من حسن وقبيح، لأنني سأكون صادقاً، فالكتابة على صفحتي يقوم بها قدري"[2].

يقدمُ في الثلث الأخيرِ من سيرته الذاتية، توصيات سابقة ولاحقة ودروساً منطقية ومعبرة لواقع يحتم عليه أن يبدو هكذا، عن علاقته برئيفة، مقدماً في ذلك ميثاق شرف بحسب وجهة نظره: "أردت طوال حياتي، أن أكون منطقياً مع نفسي، وألا أخونها قط. الحب، حين يأتي، يكون قدراً، وحين نعيه، ونعرف أنه عبث، يصبح النضال ضد هذا الحب، قضية شرف، لمن لا يريد أن يخدع الآخرين"[3].

1) مينه حنا، **القطاف**. ص: 174.

2) نفسه. ص: 197.

3) نفسه. ص: 296.

قدمَ الساردُ جملةً من المشاكل الاجتماعية: ظلمٌ اجتماعي، فسادٌ اجتماعي، سوءُ الواقـع، كل هذا قدمه بطريقة فنية تجعل القارئ يعيد النظر في كل كلمة داخل النص ويعيها القارئ نفسه: "والاسترجاع هو وسيلة الرؤية وهو وسيلة البقاء"[1] وعلى الرغم من المعيقات والعذابات، يختم بفرحة عابرة، مناسبة ذلك العيد بكل ما فيه من ألوان وأصوات، ووقع المراويط على الأشجار، ضجةٌ، وغناءٌ: "لقد غاب صفاء اللوحة القديمة. انعدم الهدوء الذي كان يسبق الكرم. انتفت وحدانية الوجدان مع الطبيعة، صار علي أن ألقي بنفسي في ما شغل به الناس أنفسهم. ترتب علي أن أعمل..."[2] تبدل وتغير جذري ــ بحسب وجهة نظر السارد ــ لقاءَ هذا العرس الكوني والتشارك والتفاعل، فقد أصبحوا عائلة واحدة يعملون معا بروح الفريق الواحد. بعد هذه الأحداث تمت المغادرة من الريف إلى المدينة وقالت الوالدة: تُذْكّر ولا تعاد، وقال الوالد: لعل الله يكتب لنا رزقا في المدينة، وقال السارد في ذاته: كانت هذه تجربة مفيدة على كل حال، أما الأخت فقد لزمت الصمت، لأنها كانت تشك في قدرة الوالد على الصدق والإقلاع عن الترحال.

وخلاصةُ القولِ: تعددت وجهات النظر التي وصفت أدب "حنا مينه" بخصوص سيرته الذاتية، وبالأخص وصفه للواقع الحياتي المعيش، فمنهم من قال: إنه نوع من الأدب الملتزم، ومنهم من أسماه بالأدب الاجتماعي، ومنهم من وصفه بالأدب الثوري: إن هذه الأوصاف المذكورة جميعها، وظفها وتم دمجها بطريقة فنية ليبدع من خلالها شكلاً جديداً لواقع لا مرئياً، مجهولاً.

---

1) لبيب عباس، **حنا مينة وتناقض وعي الكاتب**. ص:168، فصول، ع1، مج6، 1985.

2) مينه حنا، **القطاف**. ص: 348.

قَدمتُ في قراءة الثلاثية، قراءةً تفسيريةً ومن ثم تأويليةً[1] فنيةً لتقنيات السرد الروائـــي السير ذاتي، بالكشف عن ماهية الصورة الكلية للواقع الاجتماعي، من خـــلال ســـبر الحـــس، والشعور الداخلي، والرؤية العميقة للكاتب؛ فقد استحضر "حنا مينه" في ثلاثيته النظام الرأسمالي اللاهي العابث بالقوى الكادحة، ومثل الحكومة في ذلك الوقت وهي تغـط فـــي نـــوم عميـــق، والشعب يضج قلقاً تائهاً مهملاً تماماً، ومن خلال ذلك تشكلت له رؤية كونية شـــاملة؛ الرؤيـــة الاشتراكية والصراع الطبقي، وقد استمد ذلك من معاناته الفعلية على أرض الواقع، يبحث عن عالم جديد يتحقق عن طريق الثورة الاشتراكية، تمثل هذا المطلب بطرح رؤاه وأفكاره وسعيه الحثيث في نهاية "القطاف" من سيرته الذاتية. إذن، الصراع الطبقي، والبحث عن عالم جديـــد، والإرادة الإنسانية، هما الفيصل في تحقيق الآمال وحل الكثير من المشكلات عن طريق العزم والإصرار والوعي: "إن رواياته تمثل تجربة متكاملة يرصد بها جذور الواقع، ويتتبعُ حركـــةَ تطوره، ويرهصُ بمجتمع جديد يعيدُ الإنسانُ إلى إنسانيته التي سلبها المجتمع الطبقي المتناحر، القائم على استغلال الإنسان"[2].

الخبز الحافي، محمد شكري[3]

يعلن "محمد شكري" منذ البدءِ، تحديدهِ للفترةِ الزمنيةِ التي تناول فيها سيرتَه الذاتيةَ[1] من العام 1935 ــ 1956، وهذا يعطي رابطاً لعلاقة السيرة الذاتية بالتاريخ، فبدونهِ تخلو الـــسيرةُ

---

1) في مقاربة أولية، يمكن تعريف الهرمينوطيقا الفلسفية ــ حسب ريكور ــ : كتأمل حول عمليات الفهم الممارسة في تأويل النصوص. ولئن تميزت الهرمينوطيقـــا هنا بكونها فلسفية فلأنها ارتبطت ببدايتها بتفسير وتأويل النصوص الدينية (الإنجيل)، وترتبط الهرمينوطيقا كفن للتأويل والفهم بالنص كموضوع ينوب عن العالم الذي تحمله دلالاته ورموزه وعلى التأويل أن ينجز الخطاب الذي تحمل فيه اللغة العالم إلى النص، فالهرمينوطيقا هي نظرية عمليات الفهم في علاقتها مع تفسير النصوص هكذا ستكون الفكرة الموجهة هي فكرة إنجاز الخطاب كنص، والاهتمام النظري بالفهم كونه يمثل تقاطع التمثلات التي ينتجها العالم عن نفسه والتمثلات التي تنتجهـــا الذات عن هذا العالم. للمزيد انظر ناصر عمارة، **اللغة والتأويل: مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي**. ط.1، ص: 19 وما بعدها، 2007.

2) الماضي شكري، **الدلالة الاجتماعية للشكل الروائي في روايات حنا مينه**. ص:143، فصول، ع4/3، مج8، 1989.

3) محمد شكري، **الخبز الحافي: سيرة ذاتية روائية 1935ــ 1956**، ط.6، بيروت: دار الساقي، 2000.

من طابعها الزمني، الذي تعتمد عليه اعتماداً كلياً لجلب الأحداث، والوقائع للواقع المعيش في تلك الفترة: "موضوعُ السيرة الذاتية (حسب مفهوم هذه الدراسة) هو "تاريخ الشخصية"، والتاريخ يتضمن سرداً يعكس مرور الزمن"[2].

يبدأ حديثَه الاسترجاعي بوصف الواقع المحزن، يستحضر مجموعة من الصور: الموت، والمجاعة في الريف، والقحط، والحرب، ووالدته تعده بأن الوضع في "طنجة" سوف يكون أفضل بكثير من الوضع القائم، ووالده يثور عليه، ويركلَهُ، نظراً لتردي الحال: "إن الأب مدان. ومدانةٌ هي الأبوةُ أيضاً. بل إن الأبوةَ، في مثل هذه الحال، ليست قيمةً إنسانيةً، بل هي التجسيد الفعلي لذكورية عمياء كاسرة"[3] ومن الأشياء المستحضرة ليدلَّ بها على سوء الحال؛ جثثُ المواشي، والطيورِ السوداء، والكلابِ الجائعة، وروائحَ كريهةٍ، وأحشاءٍ ممزقةٍ متراميةٍ على الطرقات، والناس يدفنون موتاهم حيث يسقطون، وفي طنجة لم يرَ خبزاً كثيراً كما وعدته والدته، حيث الجوع والفقر، ولكن لم يكن جوعاً قاتلاً، يذهب إلى المزابل يفتش عن بقايا ما يؤكل... بهذه الاكتشافات الاسترجاعية يستهل السارد حديثه؛ ليجمل حقيقة الوضع القائم آنذاك، وما به من ترد وفقر وجوع.

تبدأ عملية الاستذكار لديه، باستحضاره لمشهد درامي يبعث على الأسى والحزن العميق، تصويرهُ، وتأكيدهُ لمصرع شقيقه على يد والده: "تذكرت كيف لوى أبي عنق أخي. كدت

---

1) إن "الخبز الحافي" (مترجمة بعنوان: من أجل الخبز فقط ــ 1972) ل "محمد شكري" لا يمكن الحصول عليها في كثير من الدول العربية، كما أنها كانت ممنوعة في المغرب، وهي سيرة ذاتية فريدة في الأدب العربي الحديث؛ لأنها تسرد قصة حياة على نحو استثنائي. كلاهما: الأسلوب والمحتوى (المضمون) يشتركان في ترك انطباع بأصالتها لدى القارئ، إن الذي يكتبه شكري من الأمور التي لا تقال، فتكتم، أو على الأقل لا تكتب وتنشر في الكتب، خصوصا في ميدان الأدب العربي الراهن... الجوع والقسوة والدعارة والجريمة والسكر والمخدرات.. تلك هي الأوجه القبيحة للفقر في سيرة محمد شكري الذاتية المثيرة. للمزيد انظر رووكي تيتز، **في طفولتي**. ص: 295، 2002.

2) للمزيد: انظر، نفسه، ص:292، 2002.

3) اليوسفي، **فتنة المتخيل**. ص:29، 2002.

أصرخ: أبي لم يكن يحبه. هو الذي قتله. نعم. قتله. قتله قتله. رأيته يقتله. لوى عنقه. تدفق الدم من فمه. رأيته رأيته يقتله. أبي قتله قاتله الله"[1]، صورة فريدة يؤكد بها مقتل شقيقه، يستحضرها السارد؛ ليدل بها عن قسوة الأب حيال أسرته، تتماثل هذه الصورة مع سيرة حنا مينة الذاتية، وعلى العكس تماماً في كثير من السير الذاتية في الأدب العربي الحديث، التي تحط من شأن الأم، وتعلي صورةَ الأب: "إنها كائنٌ آثم، يستحقُ التشهير، والإدانة، وهذه هي صورتَها في نص "طه حسين" وتصريحات "يوسف إدريس" وسيرة "فدوى طوقان"[2].

وينتقل الراوي بالسرد إلى المكان الجديد في حي "عين خباز"، إذ وجدوا مأوى لهم مكوناً من غرفة ومرحاض خارج الحجرة، وأخذت والدته تبيع الخضر والفواكه في حي "الطرانكات" والوالد عاطل عن العمل، نلحظ في هذه الأثناء السردية السريعة الاستحضار من قبل السارد ـــ تكثيفاً ملحوظاً ـــ وينتقل بالسرد من موضوع إلى موضوع، بدون تقديم يذكر وذلك من أجل ربط الأحداث معاً، ففي الصفحات الأولى القليلة جداً، يسترجع ماضي طفولتَه كاملةً، ويبدأ بعد ذلك مباشرة بفترة المراهقة في الصفحات الأولى[3] من سيرته الذاتية: "تواريخٌ قليلةٌ يرد ذكرها في "الخبز الحافي"، لكن زمن القصة هو ثلاث عشرة سنة تقريباً. الشخصية الرئيسية تصل إلى سن النضج سريعاً جداً، والسرد يسجل مرحلة المراهقة بشكل أساسي. تبدأ القصة من نقطة غامضة في الزمن، مع الهجرة من جبال الريف إلى "طنجة"، بعد أن أجبرت المجاعة والحرب الأسرة على مغادرة القرية"[4]، ولعل السبب في ذلك الاستعجال ليصل إلى مبتغاه العام، والخاص، بما يضمره من الإفصاح عن أمور غرائبية، ومدهشة، ومسكوت عنها: "وكما

1) شكري محمد، **الخبز الحافي**. ص:14، 2000.

2) للمزيد انظر اليوسفي، **فتنة المتخيل**. ص:126 وما بعدها. 2002.

3) للمزيد انظر شكري، **الخبز الحافي**. ص:33، 2000.

4) رووكي تيتز. ص:295، 2002.

لاحظنا فإن السيرة الذاتية العربية ذات الصبغة الأدبية تجمع الخيوط الخاصة والعامـــة للحيـــاة معاً، في نسيج كلمات ذات أسلوب رمزي، والنتيجة هي صورة لفرد يبدو أيضاً ممثلاً لجماعة، أو جيل، أو جنس، أو أمة"[1].

بعد هذه المقدمات من العرض السريع لواقع الحال، يستعرض السارد كيفيـــة ارتيـــاده أماكن اللهو، وشرب الحشيش، ومن ثم ينطلق بالسرد إلى مكان آخر، منطقة "وهـــران" حـــي "الطحطاحة"، مصوراً ذلك المكان بمشاهدَ تبعثُ على الأسى والاشمئزاز؛ إذ الكلاب الـــشرسة التي تخرج من الكهوف، وقسوة والده وهو يهوي عليه ضرباً بالعصي، وفي هذه الأثناء يقابل والده شخصين ويسألانه عن الأحوال في المغرب والأرياف، فيرد عليهم والده: "حياتنـــا فـــي المدن الشمالية بائسة. العمل قاسي في الأوراش والأجور هزيلة. التقحبن في كل مكان، لكـــن الريفين لا يسمحون لبناتهم أن يدخلن البورديل"[2] ثم يعاودُ بين الفينةِ والأخرى حديثه السردي الفاضح؛ المتمثل في الرغبة الجنسية وممارسة اللواط واشتهاء النساء، وبعد ذلك يتحدث عـــن مدينة "تطوان"، وينتقلُ مباشرةً بالسرد بحديثه عن عائلته وما آلت إليه من هوان وضـــعف، إذ الوالدة تحمل من جديد، والوالد ما زال على ما هو عليه؛ يسب الناس، ولا يحب أحداً في هـــذا العالم: "وفي تتابع لمشاهد متناثرة ــ وهو ما يميز "الخبز الحافي" ــ تهيم الشخصية الرئيـــسية بلا هدف في أرجاء المدينة، وأحيائها الحقيرة، في محاولة للعيش على القمامة، أو التـــسول، أو السرقة، وفي خلال تلك الفترة تكافح الأم وحدها؛ لكي تعول الأسرة، كما تضعُ طفلةً أخرى"[3].

---

1) المرجع السابق. ص:283، 2002.

2) شكري، **الخبز الحافي**. ص:54، 2000.

3) رووكي تيتز. ص:296، 2002.

وفي مشهد استرجاعي لواقع الحال الأسري، يستحضر السارد صوراً كثيرة لوالده الذي يكرهه، وينشأ صراع قوي بينهما ويزداد ذلك يوماً بعد يوم، وفي حضوره، وفي غيابه: "سمعته يتكلم وحده. لم أستطع أن أتراجع. لقد أحس بدخولي. وجدته جالساً وحده. سحنته شرسة، تجعدت أساريره حين رآني. الغائبون حاضرون أيضا في حضوره. يلعننا حاضرون وغائبون. يستحضرنا وقتما يشاء هو. أنه كالإله. من أعطاه هذه القوة؟"[1] ومن الصور الغريبة المنفرة للنفس الإنسانية، يفصح عنها في ثنايا السيرة، تتمثل بسلطة الأب الذكورية، قائلاً على لسان والده: "إذا كان هناك من يجب أن تطيعه فهو أنا. لا أحد إلا أنا. الطاعة لي وحدي ما دمت حيا. أتسمعني؟ (أسمعك يا خليفة الله في أرضه التي يحكمها آباءٌ مثلك)..."[2]

وفي مشهد استرجاعي آخر للأسرة، يستحضر فيه حالة الفقر والجوع بأشد صورهما، مستذكراً فيه أدق التفاصيل التي تبعث على الألم والحسرة من كل شيء؛ معاناةٌ وتشردٌ في الشوارع، وروائح كريهة، وأوساخ نتنة، ويأخذنا بالسرد إلى ما هو أغرب من ذلك عندما لقيه شخص، وركب معه بالسيارة، وقدم له خمسين بسيطة لقاء ممارسة جنسية بذيئة ولوطية، هذه المهنة يضيفها إلى مهن أخرى كالسرقة والتسول.."[3]، بعد ذلك يذهب للمطعم للمرة الأولى من أجل أن يأكل فيه لقاء ذلك الأجر، ومن ثم يذهب إلى الفندق لينام، ولم يجد مكاناً لينام فيه، فينام في الاصطبل، وتبول عليه الفرس. إن هذا الاستحضار الفردي، يصور من خلاله ذلك الواقع المرير، والأمكنة الموبوءة، المليئة بالسكارى، واللوطيين، أفضل وصف يمكن أن يطلق عليه؛ أنه مجتمع مفكك مليء بالفوضى: "وفي اعتقادي أن النزعة التوثيقية في النص تجعل تأثيره

1) شكري، **الخبز الحافي**. ص:92، 2000.

2) نفسه. ص:93، 2000.

3) نفسه. ص:107، 2000.

أسرع، ولو أن السرد كان يحكمه ميثاق روائي لما كان له مثل هذا الأثر، لكن المؤكد أن المرء يصيبه الذهول عندما يعرف أن هناك طفولة على هذه الدرجة من البؤس الذي يفوق الخيـــال، بالرغم من أن ذلك قد حدث منذ عهد قريب، وفي مكان واحد على الأقل من العالم العربي، كما لا يقل ذهول القارئ أمام قسوة الأب وتهوره وهو يلوي رقبة أحد أطفاله الصغار على مـــرأى من "محمد" الذي يشهد جريمة القتل..." [1]

وفي تسريدهِ للواقعِ السياسيِّ، يجمل فيه حالة التردي، وسوء الأوضاع، يستحضر الواقع الحي بمشاهدته ظاهرة لعب القمار من قبل الأغلبية، وقد أطلق على ذلك اليوم باليوم المشئوم، والذي لا يعرف معناه، وعن طريق الراوي تتم الإجابة: "وهناك أساليب أخرى لبـــدء الـــسيرة الذاتية، إلا أن تلك البداياتِ لها مكوناتٌ تقليديةٌ أيضاً... وهناك أعمالٌ قليلةٌ تبـــدأ مـــن نقطـــة متأخرة قليلا في مرحلة الطفولة، مثل ذكرى صادمة، تكون مرتبطة بأزمة ذكريـــات "محمـــد شكري" عن موت الناس، والجوع الذي كان يهدد حياته، والعنف، ومعاناتـــه منـــذ كـــان فـــي السابعة، كل ذلك يشكلُ بدايةٍ قاسيةٍ في "الخبز الحافي"[2] ولشدة انشغال غالبية الناس بـــالأمور الملهاة، فقد جاء الاسترجاع للواقع السياسي ضئيل جداً، فسرعان ما يعاود السرد عن الواقـــع الاجتماعي المعيش، وتصوير المشاهد الدالة على ذلك: "اسمع، ليس عندي وقـــت الآن للكـــلام الكثير في هذا الموضوع اطلع إلى السدة واستقص هناك بعض الرفاق عن هذه الأشـــياء..."[3] وتحدث الثورة بين الشرطة والمغاربة، والراوي كما تبين من السرد شاهد عيـــان ولـــم يكـــن ليشارك بهذه الثورة، التي قد تكون مجرد رمزية استحضرها للخلاص من الوضع القائم.

---

1) للمزيد انظر رووكي تيتز. ص:298، 2002.

2) نفسه، ص: 222، 2002.

3) شكري، **الخبز الحافي**. ص:118، 2000.

حديث السارد في نهاية "الخبز الحافي" كلمات اللعان والشتائم، جاء معبراً عن واقعه الفردي، والموضوعات السردية المسيطرة عليه هي: السكرُ، والجنس، والضياع، ولكن الضرورة الملحة، لابد من تعلم القراءة والكتابة: "لا بد لي من أن أتعلم القراءة والكتابة. أخوك حميد كان قد علمني في مخفر الشرطة الجنائية بعض الحروف وقال لي بأن عندي استعداداً للتعلم"[(1)]

تحدثَ محمد شكري بهذا الكتاب عن واقعهِ الخاصِ كثيراً بضمير المتكلم وصفةَ الحاضر واسترجاعِ الماضي، كانت الحكاياتُ تتشكلُ لديه من مغامراته، وحيله، أغلب السرد تشكل من موضوع الجنس، وما به من مجون، وعبثية متناهية، وهو بهذا الاسترجاع يكون قد تركَ بصمةً مغايرةً على الأدب العربي، بكشف المقموع، والمسكوت عنه، وقد وصفت هذه السيرة الذاتية في أكثر من مجال؛ سيرةٌ ذاتيةٌ تنطوي على عنصر المفاجآت، وهذا يتأتى من الصراحة الشاملة التي تحدث فيها الراوي، حيث التشرد، والاغتراب، والحشيش والكيف، والخمر، والعلاقات الجنسية، والظلم الاجتماعي: "الخبز الحافي" لمحمد شكري لا يضارِعُها عمل آخر في هذا الخصوص"[(2)]

يوحي في سرده السير ذاتي في الجزء المتعلق بالواقع الاجتماعي، إلى البؤس والاشمئزاز من كل شيء؛ فالحرمانُ، والجوعُ، والشقاءُ، والمحنُ، والويلات، تأتي من كل جانبٍ حياةٌ معدمةٌ للجميع. وبهذا، فإن جرأة الطرح للممنوع، والمسكوت عنه هما سبب شهرة "الخبز الحافي".

1) المرجع السابق. ص:225، 2000.

2) للمزيد انظر رووكي تيتز. ص:240ـ241، 2002.

الشطار[1]، محمد شكري[2]

يبدأ كتابةً سرديةً مغايرةً عنها في الكتاب الأول بعناوين مختارة لموضوعات الـسيرة، وهذا الاختلاف في النهج يدل على أن هذا الكتاب مكتوب بوقت متأخر عن الكتاب الأول، وأن الجانب الإبداعي يختلف نوعاً ما عنه في "الخبز الحافي"، فهو منذ البدء ينطلق بوصفه للواقـع من المكان "طنجة"، يقول: كل شيء موجود فيها: "إنها عريقة تهزم كل من يعـشقها. العهـر الفاحش قبح أجمل ما فيها، لكنها جميلةٌ وتاريخُها عريق"[3] فيبدأ حديثه فيمـا يخـص الـتعلم والقراءة، يقدم السارد هذا الواقع الشخصي؛ ليدل به عن حسه الداخلي، بتحقيق إرادته في تعلم القراءة والكتابة في سن العشرين، هذا الطموح، والرغبة الملحةُ يصِرٌّ عليهما لينفذ من خلالهما من حالة التردي من محيطه الاجتماعي، يود أن يجد صدى لفعله بالتطهر من كل تبعات ذلـك الماضي، وهو من خلال ذلك يبدأ يؤسس إلى حياة اجتماعية مختلفة تماماً عن السابق، بـدليل انكبابه على القراءة والكتابة: "إن الواقع في نظر الروائي هو المجهول، هو المحجـوب. هـو الوحيد الذي تتوجب رؤيته. هو، فيما يبدو له أول ما يتوجب إدراكه، هو ما لايقبل التعبير عنه بأشكال معروفة، ومستهلكة. بل هو الذي يتطلبُ؛ لكي ينكشفُ أسلوبٌ جديدٌ في التعبير وأشكالٌ جديدة لا يمكن أن ينكشف بدونها"[4] إذن، ما هو هذا الواقع الجديد؟ غير قابل للإدراك بـشكل مباشر: "فبأي وسيلة يمكن بها لمبدع جديد يسلط الضوء على واقع كان ما يـزال محجوبـاً أن

---

1) تقدم الرواية الشطارية، بشكل عام، مشاهد من حياة شخص وضيع النسب، أفاق، يعيش على خداع الناس بشتى الوسائل دون اهتمام بالقيم الأخلاقية الـسائدة فـي المجتمع. إنه نتاج ظروف إقتصادية، واجتماعية، وسياسية، قاسية، تظطره لسلوك هذا المسلك الذي يقدم من خلاله نقدا لاذعا صريحا لمختلف مؤسسات ذلك المجتمع. ويتشكل هذا النمط من الرواية، من سلسلة من الأحداث المنفصلة على شكل فصول يعرض كل منها لحدث في حياة بطل الرواية... للمزيد انظر الخزعلـي محمـد، **حبيبي والرواية الشطارية**. مجلة أبحاث اليرموك: سلسلة الآداب واللغويات. ص: 7، مج8، ع2، 1990.

2) شكري محمد، **الشطار**. بقلم صبري حافظ. ط.1، بيروت: دار الساقي، 1992.

3) نفسه. ص:6، 2000.

4) غولدمان لوسيان، **مقدمات في سوسيولوجية الرواية**. ص:176، 1993.

يتوصل للقضاء على هذه المقاومة؟ حسناً، إنه لن يتمكن من ذلك إلا بالتعمق قدر الإمكان في عملية البحث"[1].

وفي تقديمه السردي للجانب السياسي، في مقطوعة: "حين يفر السادة يموت العبيد"، يتحدث عن أولئك العمال المشردين الذين رفضوا لقاء الباشا، الذي كان بدوره عميل الاستعمار الإسباني: "كان باشا المدينة قد ذهب إلى سوق "ثلاثاء الريصانة"، وألقى هناك خطاباً على الفلاحين. لم يرقهم خطابه، فشتموه، ورموه بالحجارة، وضربوه بالهراوات، فأطلق حراسه النار عليهم..." [2] وبعد ذلك تحدث مظاهرة عامة، ويقتل ويحرق ـ أثناء تلك المظاهرة ـ مجموعة كبيرة من الناس، وتزداد المأساة والمعاناة، ينوه الكاتب ويكثف المشاهد والصور الدالة والمعبرة لحقيقة الواقع البشع، لقاء الطريقة التي فضت فيها المظاهرة.

بعد تلك المقدمات الوصفية لواقع الحال، بدأ يظهر لديه تبدل وتغير نحو الأفضل، أخذ يقرأ، ويقتني كتباً كثيرةً، بدأت اهتماماتَه الثقافيةِ تزداد، وتنمو يوماً بعد يوم: "اشتريت بعض كتب المنفلوطي، وجبران خليل جبران، وميّ زيادة، وسجنت نفسي أقرأها. كنت قد سمعت أن هؤلاء يكتبون عن الحب المثالي، الحب الحقيقي"[3] وأخذ بعد ذلك يعد، ويستعد للقادم، الحلم الذي تمناه وطال انتظاره، يعود إلى المدرسة، ويبدأ يهتم في كل شيء يوحي له من أجل القراءة والكتابة، وبدا ذلك واضحاً في سلوكه العام، أخذ يفكر كثيراً لنيلَ درجةٍ علمية، تخرجه من ذلك القمقم الضيق الذي عاشه بكل مآسيه وأحزانه. بدأت الأمور تتضح أكثر في مسيرته

---

1) انظر المرجع السابق. ص:179، 1993.

2) شكري محمد. ص:15، 2000.

3) نفسه. ص:46، 2000.

الثقافية، أخذت مداركه الفكرية تزداد وتنمو أكثر من السابق، في الانطلاق نحو الآفاق، محققاً بذلك بداية الطموحات والآمال.

يقدم رؤى واضحة الدلالة، إذ إن الطموح والآمال تتحقق شيئاً فشيئاً على العكس من الماضي، الذي كان يجد فيه إحباطاً شديداً ومعاناة قاسية، مشكلاً بذلك واقعاً إيجابياً، على الصعيد الشخصي؛ لتحقيق المطلب الذاتي، والميول نحو الأفضل لصاحب السيرة في هذا الجانب، في تحقيق الطموحات والرغبات، وما يؤكد ذلك: "فالتفسير الإعلامي للأدب، يذهب إلى أن كتابة السيرة الذاتية، فن مبني على تصور الكاتب للواقع، والحياة التي عاشها؛ فكاتب السيرة الذاتية هنا يقوم بدورين اتصاليين: دور المرسل، ودور المستقبل معاً؛ ذلك أنه حينما يكتب سيرته الذاتية، يقوم بإعادة تعريف التصورات"[1]. حينما يفسر المعلومات على أنها مختلفة عن تلك، التي كون على أساسها تصوره الحالي وقت الكتابة، أو على أنها متنافرة مع التنظيم الذي فرضه على عالمه كمستقبل"[2] وبدا ذلك الأثر لقاء المرتب الذي يتقاضاه من منحة التدريب، والتي بلغت ستة وأربعين ألف فرنك، وكان مبلغاً مهماً عام الستين، وبعد هذا التغير ينحى بالسرد عن الأصحاب، وما آلوا إليه، إذ إنه الوحيد بينهم الذي أصبح ذا شأن، فصار يهتم بقراءة الكتب الأدبية أكثر: كالبؤساء، ويستمع في المقهى للشعر المنثور من الأديب "محمد الصباغ" ويقتني كتبه: اللهاث الجريح، وشلال الأُسد، وشجرة النار، وأنا والقمر، وكتب صغيرة الحجم: "الكتابةُ إذن امتيازٌ. كنت أعتقد أن الأديب لا يرى في الأماكن العمومية، ولا يتحدث إلى

1) انظر كتاب برنس جيرالد، **المصطلح السردي**. 2003م. أورد فيه كثير من المصطلحات السردية لذات الموضوع.

2) شرف، **أدب السيرة الذاتية**، ص148. 1992.

الناس كما يفعل محمد الصباغ في هذا المقهى. إن الأديب إما هو خفي، وإما هو ميت، كتبت شيئاً في ثلاث صفحات. أسميت هذه الخربشات اللقيطة "حديقة العار"[1].

ينتقل بالسرد إلى المكان الجديد الذي أصبح فيه معلماً للحي الفقير، بدأ يصف الحال لأولئك الطلاب الذين لا يملكون قلماً ولا دفتراً، والجهل يغلب عليهم جميعاً: "أسندوا لي القسم التحضيري. القسم، في جانب من الساحة، براكة من خشب تقطر في الشتاء وقد ينقُ قربها الضفدعُ... بائسون: وسخٌ، جوع، ومرض. أرفع قلماً في يدي وأسأل: ما هذا؟ يجيبون جماعةٌ: ما هذا..!! هذا قلمٌ. يجيبون: هذا قلم...!! ولعل أفضل وصف لذلك الواقع في تلك المرحلة جاء على لسان السارد: "إنها محنة الجهل في بداية الستينات: من يُعَلِّم ومن يتعلم"[2]

وفي مقطوعة: "العيش في زمن الأخطاء"[3] يقدم شكري اعترافاته على ما مضى من وقائع مؤلمة، وحزينة، قهرية، أثقلت كاهل كثير من الناس، وشردتهم، وأبعدتهم عن أماكنهم التي أحبوها: "إنها مشيئة البؤس في وطنه" والذل في الأوطان أهون من ذل الغربة يتحسر على أمكنة كثيرة تبدلت وتغيرت: "أما اليومَ فحاناتٌ ممسوخةٌ وأربابُها أمسخُ منه"[4].

لعلها النهايات التي تنبئ عن رؤية الكاتب فيما يضمر، ويحلم، يرنو إلى رغبة ملحة في التغيير، والإصلاح نحو الأفضل، هذه النهايات تدل على رؤية الكاتب، وترجئ النظر في الاتهامات، بخصوص الممنوع، والمسكوت عنه: "لكن إشهار النهم الجنسي، وتحويله إلى فاعل من الفعلة الرئيسيين في الكتابة الإبداعية، إنما يمثل هاجساً عليه مدار أفعال الشخصيات، وبناءُ الأحداث تميزت به كتابات "هنري ميلر Henry Miller" (1891ـ 1905)... ومثل هذا

---

1) شكري. **الشطار**. ص:106ـ 107، 2000.

2) نفسه. ص:128، 2000.

3) نفسه. ص:135، 2000.

4) نفسه. ص:136، 2000.

الحديث نجده عند اليوسفي عندما تحدث عن سيرة عبد القادر الجنابي، قائلا: "ومثلــه تعــاود الظهور المشاهد الجنسية الإباحية. بل إنها تصبح نوعاً من السفر باتجــاه الأقاصــي، حاملــةً المتلقي في سفر أيروسي، يهدم المحظورَ والممنوعَ، ويستدرج إلى النــور المــسكوتِ عنــه، والمكبوتِ، والمقموعِ. وبذلك لا تكونُ الدعارةُ مقصودةٌ لذاتها. بل تعلن عن نفسها في شكل فعل مقاوم لكل ما يغرب الكائن عن نفسه"[1] واتهم في أكثر من مجال بالمجون، واللهو، والعبــث، وصاحب شذوذ جنسي، نظراً لتجاوزات كثيرة اعتبرت غير مألوفةٍ في السرد العربي: "أكتب ما أمزقه في يأس. يعجزني جمال التعبير. كيف تأتي الكتابة؟ إني قزم نفسي. إيموزار، إيفــران، وبحيرة ضيت عوا، بعيداً عن أثرياء الصدفة. هؤلاء يبعثرون أموالهم عند أقدام اليائسات مــن النهار. أملهن في احتراف الليل وما يأتي به من خيرات، لكن أخطبوطهن هو المــستفيد. هــم وهن عزاؤُهم في الليل. حسب قوةِ الليل يكون زواجاً أو طلاقاً. أفكارُهم مثلُ ثياب عرقهم. أيتها الأفراح التي لا مكان لها في تلك القلوب الجليدية، تعالي نتدفأ. لنحلم قليلاً، أكثر من الحلم"[2]

وفي خاتمة السرد، يقدم قصيدةً نثريةً دالةً ومعبرةً عن طبيعةِ المكان "طنجيس" نسبة إلى مدينة "طنجة"، ويغدق عليها من الوصف كثيراً "المفعم بالأمل والحياة"، إذ يستحضر التراث من خلالها: "وأن نوحاً فيك قد تفيأ الأمان"[3]، يجمل كثيراً من الوقائع والأحداث التي تحدث عنهــا في سرده السير ذاتي، ويضمنها في تلك القصيدة والتي تحمل دلالات ورؤى متعددة.

إن التجربة الأدبية الإبداعية بالنسبة لمحمد شكري تركز على البعد الإنــساني، وينقلهــا بكل تفاصيلها، وهذا مطلبٌ رئيسي في ميثاق السيرة الذاتية، إذ إن هدف الأدب لا يقتصر على

1) اليوسفي، **فتنة المتخيل**. ص:81ـ 82، 2002.

2) للمزيد انظر شكري، **الشطار**. ص:137ـ 140، 2000.

3) نفسه. ص:213، 2000.

أن يكون وثيقةً اجتماعيةً، إنه أيضاً وثيقةٌ إبداعيةٌ من حيث: اللغة، والتقنية والأسلوب، إنه يوقظ الإحساس، ويقدم من خلاله خطاباً للنفس الإنسانية، تحس وتعي حجم المعاناة، والمكابدة في واقع اجتماعي، مصاب بحمى القسوة، والنظام الأبوي، نستشف من سرده الذاتي صورة الأب الشرير، والقاسي، صورة عن الواقع، والمجتمع، والمدينة، والنساء: "إن موت أبي في ذهني تم في اللحظة التي مات فيها أخي... إننا لا نقتل أباءنا بقدر ما يقتلون أنفسهم فينا، تتحول هذه الخطابات إلى خطاب سلطوي يرسم ميل صاحبة إلى الغلبة والقهر: "ثمة في هذه النصوص جميعها، نزوع نحو شكوى الحال ورثاء الذات وتفخيم المحن التي اعترضت سبيلها والأهوال التي شهدتَها. ثمة أيضاً حرص على استدراج المتلقي إلى التسليم بأنه في حضرةِ شخصٍ فريدٍ لم يجد الزمانَ بمثله"[1].

في "الخبز الحافي"، يسرد محمد شكري العالم السفلي الذي عاش في كنفه، يصف الطبقة الاجتماعية الشعبية التي انتمى إليها الكاتب، وثمة إشارات إلى الطبقة الأغنى. فقد أرخ للمهمشين، وكان بارعاً قادراً على تحليل جميع الظواهر الاجتماعية، والنفسية، والاقتصادية، والسياسية، وعلى إبداءِ موقفٍ منها، ويؤرخُ كذلك لحياة فئة من المواطنين البائسين بعد الاستقلال، الذين كانوا ضحايا واقع اجتماعي.

وخلاصةُ القولِ: فقد تم تبيان الكيفية التي بنيت عليها رواية السيرة الذاتية لدى محمد شكري في "الخبز الحافي" و "الشطار"؛ بنيت بطريقة معمارية، وتقنية محكمة الجوانب، واستطعت من خلال ذلك الكشف، والنفاذ إلى كثير من رؤاه العميقة؛ لاستخلاص الفكرة الدالة على الواقع المرئي، واللامرئي، وعن المجهول، والمعلوم، يضمن "محمد شكري" في رواية

1) المرجع السابق. ص: 209، 2002.

سيرته الذاتية رسالة إلى المتلقي، من خلال الوعي الفردي[1] ففي الجزء الأول: يستحضر الجهل والعدم، لذلك كان الفقرُ والجوعُ والمرض. وفي الجزء الثاني: تمثلَ بالخروج من الجهل والعدم إلى المعرفة التي تعني التغلب على الفقر والجوع والمرض.

إن الصور التي يقدمها لذلك المجتمع الذي كان يعيش فيه، تعبر عن القهر والعذاب الاجتماعي لديه، يريد أن يجد صدى لفعله المكتنز في داخله، من خلال التفاعل مع الظروف المحيطة به، ومطلبهُ هو تحقيق غاية؛ مجتمع آمن، ولكن تنقصه أمور كثيرة، حسب وجهة نظره، تجد البساطة والوداعة مقابل الفقر والحرمان من كل شيء، تجد الطبيعة الهادئة التي كان يجد بها ملاذاً آمناً له من مطاردة المجتمع. كل هذا ولّد لديه كبتاً داخلياً مأزوماً في أغلب الأوقات، جعله يهرب من البيت، ومن العنف، ومن الأب، ومن الموت، وهذا هو موضوع السيرة كله: "وهو مدار رغبتها الملحة في التحرر من القهر الميتافيزيقي (الموت) والاجتماعي (الفقر المادي والمعنوي) والعضوي (الانتهاك الجسدي)، الذي لن ينتهي الراوي منه حتى يحققُ مصالحتَه الخاصةَ مع ذاتهِ ومع المكان، ويوثقُ عرى علاقتهِ الحميمة بهما معاً في قصيدة "طنجة" التي تنتهي بها "الشطار"[2] ويستطرد بذكر هذه الأزمات المتتالية في سيرته الذاتية، لحملِ رسالةٍ إلى الآخر عن مدى التطابق والتعايش ما بين الفرد والمجتمع، في عملية التفاعل، وأخذ الآخر بعين الاعتبار في اختياره لفعله.

1) **الوعي الفردي:** هو الأصل في الخلق والإبداع فيه ينمو جنين الصورة الفنية أي أن الوعي تخطى وظيفة المحاكاة التقليدية يتمثل هذا التحول الجذري في أن الذات أصبحت محور الفكر الحديث ومنطلق الحداثة ومكوناتها الرئيسية، وقد برز هذا المصطلح من ثلاثة مصادر: تاريخي يتمثل في الماركسية؛ سيكولوجي، فرويد؛ فلسفي، هوسلرز وهذه المصادر ترفض الجمود وتتحدى ما هو ملم به مناديه بالتجديد... للمزيد انظر شاهين محمد، **حول أدبيات الرواية.** فصول، ص: 347 وما بعدها، ع1، مج17، 1998.

2) للمزيد انظر حافظ صبري، البنية النصية لسيرة التحرر من القهر، **الشطار.** ص: 229، 1992.

وفي الجانب الفني لحقيقة رواية السيرة الذاتية، يكون شكري قد أنبأ عن مجموعة من الرؤى، والجوانب المهمة في كتابة رواية السيرة الذاتية، بذكره لأهم الوقائع، والأحداث العامة، والخاصة على الأصعدة كافة؛ ليقدم للأجيال دروساً، وعبراً، تفيد منها في مجاراة الواقع المعيش.

أصداءُ السيرةِ الذاتيةِ، نجيب محفوظ[1]

تكشفُ الدراسةُ عن تحليل مغاير نوعاً ما عن الأعمال السابقة، تلك التي تعتمدُ صراحةَ السرد الذاتي أساساً في بنيتها النصية، إذ إن الشكلَ والمضمونَ في الأصداء هما اللذان يحكمان ذلك النهج من القراءة، بالوقوف عند جوانبَ مهمةٍ، مثلَ: الرمزِ واستخداماتِه، والرؤيةِ الصوفيةِ اللذان يعتمدان التفسير والتأويل: "إن البناءَ الروائي في فن "نجيب محفوظ" ذو تيارات متعددة، فقد يكون المغزى الروائي العام هو إحياء خاص بأكمله، مسجلاً به حركة الزمن كما في الثلاثية... وقد يكون الهدف في البناء الروائي هو بث فلسفة لفكرة الحياة في مجراها العام فيتخذ من أشخاصه ما يمثل تلك الفلسفة، وعن طريق النظرة الموضوعية مع التوازن النفسي داخل إطار الشخصية، وعلاقتها بغيرها، وصراعها الفكري، نتبين من وراء هذه اللوحة ما يود الكاتب أن يقوله"[2]، نقدم في ذلك قراءةٍ تكشفُ عن الظاهرِ والباطنِ: الأولى ظاهريةٌ استكشافية، والثانيةُ: تأويليةٌ فاحصة.

1) محفوظ نجيب، **أصداء السيرة الذاتية**. ط.1، مطبوعات مكتبة مصر. 1995م.

2) عيد رجاء، **قراءة في أدب نجيب محفوظ: رؤية نقدية**. ص:29، [د.ط]، 1989.

فالأصداءُ بشكلِها العامُ تعتمدُ الرمز[1] أساساً في بنيتها النصية، وتعد خلاصـــةَ تجـــاربٍ أدبية، وحياتية، وفنية عميقةِ الدلالةِ والإيحاء، وهي إذ تعتمدُ الرمزُ أساساً في بنيتها، نجد فيهـــا مقتطفات كثيرة من الحكمة، ولديها غموض فني واضح: "فماهية الرمز تتلخص إذن في إدراك أن شيئاً ما يقف بديلاً عن شيء آخر أو يحل محله أو يمثله بحيث تكون العلاقة بين الأثنين هي علاقة الملموس أو المشخص العياني بالمجرد، أو علاقة الخاص بالعام، وذلك على اعتبـــار أن الرمز هو شيء له وجود "حقيقي" مشخص ولكنه يرمز إلى فكرة أو معنى مجـــرد. فـــالميزان يرمز إلى العدالة، والحمامة ترمز إلى السلام، والصليب يرمز إلى المسيحية.. كذلك قد تستخدم بعض الأفعال والحركات والإشارات كرموز"[2] ونظراً لهذا البناء التقني الدال والمـــوحي فـــي الأصداء وفي كثير من رواياته الأخرى، فقد لوحظ اختلاف متعدد في وجهات النظر من حيث التفسير والتأويل وتقديم الدلالة.

وبتدقيق النظر لطبيعة العنوان "أصداءُ السيرةِ الذاتية"، نلحظ أنها في أغلب موضوعاتها أصداء لبعض أعماله الأدبية: رواية الحرافيش، وأولاد حارتنا، والثلاثية، واللـــص والكـــلاب، وقشتمر، وأحلام فترة النقاهة... ففي كثير من عناوين الأصـــداء ـــ البالغـــة مائتـــان وســـبع وعشرون صدى ـــ تنقلنا مباشرة إلى تلك الروايات: "ووضع العنوان مرتبط أساساً بمجال الفتح والدخول ثم، إنه الواسطة المركزية في عملية ربط الخطاب الموجه إلى القارئ بنقطة ارتكـــاز موجهة، تظل تلاحق وعي وانتباه القارئ وتوجه وتجمع شتات تأويلاته إلى دائرة محكمة بأطر

---

1) يتجه الفنان إلى الرمز لأسباب عديدة أهمها: أن يكون هناك دافع فني خاص يفرض عليه أن يلتزم بالرمزية كأسلوب من أساليب الأداء الفني. فكثير من الفنانين الرمزيين يرون أن الرمز الفني أرقى من التعبير المباشر وأن الرمز هو الفن الصحيح الراقي. وأما التعبير المباشر فهو أدنى درجة من الرمز. أي أن الرمز هنا يكون تحقيقا لمفهوم معين من مفاهيم الفن أو لأسلوب معين من أساليب الأداء... للمزيد انظر سعيد فاطمة، **الرمزية في أدب نجيب محفوظ**، ص:19، ط.1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981.

2) أبو زيد أحمد، **الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي**. عالم الفكر، ص:4، ع3، مج16، 1985.

الموضوع والمجال المعرفي والثقافي والرغبة الأولى في فعل صناعة الخطاب، فكل قراءة للنص لا تبقى مرتبطة بنواة مداخل ومفاتيح النص المشكلة ابتداء في العنوان"[1].

لوحظ في قراءة "أصداء السيرة الذاتية"، استخدام منهج يقوم على استخلاص لبنى، ودلالات نصية تتعلق بالواقع الاجتماعي على وجه الخصوص، ثم محاولة ربطها بما رآه أو أوحى إليه الكاتب، وعلاقته بالظروف، والخصائص العامة للمجتمع: "فمحاولة استخراج بنى ذات دلالة للقصة العربية القصيرة في مصر، معناه فهم، ودمج هذه البنى في إطار الأزمة النفسية الاجتماعية لدى الفئة المثقفة، وهو في الوقت نفسه تفسير للقصة القصيرة وفهم طبيعة ووضعية هذه الفئة في المجتمع. ودمج الأزمة النفسية الاجتماعية في الإطار العام للمجتمع، معناه تفسير الأولى وفهم الثانية"[2].

يستهل حديثه عن الثورة، وهو في سن السابعة من العمر، معنى ذلك أن اهتمامه السياسي يبدأ مبكراً في استدعائه السير ذاتي: "دعوت للثورة وأنا دون السابعة"[3] فالرمز إذن في هذا الاستحضار جلي وواضح تماماً، يستهل حديثه بالجانب السياسي: "هذه هي الدوافع الرئيسية الثلاثة التي تدفع الفنان إلى الرمز، فأي هذه الدوافع كان وراء اتجاه "نجيب محفوظ" إلى الرمز؟ هناك دافع رئيسي، هو ظروف البيئة المصرية، التي كانت العامل المؤثر الأول على اتجاهه إلى الرمز.. فالعامل السياسي كان من وراء الرمز في المرحلة الأولى، والتأثر الفني بمفاهيم الرواية الجديدة.. وانفعال محفوظ بمشكلة الموت، وإحساسه بما تفرضه هذه المشكلة على الحياة الانسانية من شعور عميق بعبث الوجود في هذا العالم"[4].

---

1) ناصر عمارة، **اللغة والتأويل: مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي**. ط.1، ص:164ــ 165، 2007.

2) للمزيد انظر حجازي سمير، **الرؤيا الاجتماعية في قصص نجيب محفوظ من 1967ــ1980**. المعرفة، ص:9، ع253، مج22، 1983.

3) محفوظ نجيب، **أصداء السيرة الذاتية**. ص:4، 1995.

4) سعيد فاطمة، **الرمزية في أدب نجيب محفوظ**. ص:20، 1981.

يبدأ باستحضار مشهد الموت، مستحضراً المكان الدال في تلك الحجرة التي كانت تقبع بها جدته، ومستطرداً بالحديث عن حالته المرضية، التي لفت بها اهتمام الجميع: الوالد والوالدة والأخوان بصورة مذهلة من الرعاية والحنان، مما أعطاه حافزاً ليجد، ويجتهد، وفعلاً تم له ذلك: "وجعلت أثب من نجاح إلى نجاح، وأصبح الجميع أصدقائي وأحبائي، هيهات أن يفوز مرض بجميل الذكر مثل مرضي"(1) ومن الشخوص المستحضرة في هذا الاستهلال عمته، التي كانت تقدم إليه بعضاً من النقود كلما أتى عليها؛ ويستحضر كذلك شخصية صديقه الذي كان يتميز بقوة بدنية تفوق سنه، وعندما كان يجلس في مقهى الحسين يجمعه الزمن به بعد مدة طويلة.

يتحدث عن رؤى وأفكار يستخدم فيها الرموز كثيراً بعد تلك المقدمات الاستهلالية من الذكريات الماضوية لواقع حياتي مغاير عن السير الذاتية السابقة، ولعله بهذا الاستحضار ينفذ إلى رؤى وأفكار عامة، وينظر إلى الأمور بشمولية، يتحقق هذا من خلال استرجاعه المتمثل بوصفه لحال المريدين الذين كانوا يقومون بالذكر والإنشاد أمام ناظريه: "وكان الذكر يمتعنا والإنشاد يطربنا"(2).

يتحدث "نجيب محفوظ" عن واقع الحال للمشاهد المنفرة التي عايشها، وعن جوانب دينية رومانسية يتمناها ولكن الواقع مختلف: "رجعت إلى الميدان بعد زيارة للمشهد الحسيني. رأيت زحاماً يحدق براقصة وزمار. الزمار يعزف، والراقصة تتأود لاعبة بالعصا، والناس يصفقون، والوجوه تتألق بالسرور والنشوة. فكرت غاضباً كيف أفض الجمع. ولكن في لحظة نور رأيت في مرمى الزمن الجميع يهرولون نحو القبر. كأنهم يتسابقون حتى لم يبقَ منهم أحد. عند ذاك

1) محفوظ نجيب، **أصداء السيرة الذاتية**. ص:6، 1995.

2) نفسه. ص:45، 1995.

وليتهم ظهري وذهبت:[1] وفي مشهد آخر يعرض فيه حال الصائمين، يقول: "ولما امتلأت البطون وثقلت الأجفان فغفوا إغفاءة قصيرة. ورأوا في نومهم عالماً يفتن ويسحر. ولما استيقظوا توجهوا نحو الرجل الضاحك فلم يجدوا له أثراً. وترك الغائب في كل قلب لوعة"[2].

يتحدث عن أحلام اليقظة[3] في ساعات النهار، ليدل بها عن واقع الحال، مستخدماً فيها تقنية الرمز بشكل ملفت للنظر، يسأله يوسف القعيد في حوار أجراه معه "حسن عبد الموجود"، قائلاً: هل هذا هروب من الواقع؟ إذ إن محفوظ في رده لا ينفي وجود الواقع ولكنه يسخر بمرارة من الأحوال التي وصلنا إليها، فهو يخاطب العقل الإنساني في أي مكان وزمان، حريصاً على طرح الأسئلة والقضايا، ينادي بقيم العدالة الاجتماعية تحت أي اسم، الواقع الذي يتحدث عنه محفوظ، مختلف تماماً في الطرح والتفكير العميق الدال والموحي، يترجم ذلك في أحد أحلامه، قائلا: "حلمت بأنني صحوت من نوم ثقيل على أنفاس رقيقة لامرأة آية في الجمال، رنت إلي بنظرة عذبة وهمست في أذني: إن الذي أودع فيّ سر النشوة المبدعة قادر على كل شيء فلا تيأس أبدا"[4] فقد رمز للمرأة الجميلة بالحياة السعيدة والتي يحلم بها الفقراء من الطبقة الفقيرة، ولن تأتي إلا بالتعب والسعي في أسباب الرزق، إن رمز المرأة لديه يمثل الحقيقة التي تبحث عنها، وفي النهاية لا تجد إلا سراب.

إن قراءة "نجيب محفوظ" من خلال تلك الأصداء، تحيل المتلقي بالعودة إلى كل ما يتعلق بالحياة الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والثقافية، نظراً لما يصوغه من وجهات نظر،

---

1) المرجع السابق. ص:55، 1995.

2) نفسه. ص:56، 1995.

3) أورد الباحث فصلا كاملا عن التأويل الحلمي وتأويل الدلائل، للمزيد انظر لحمداني حميد، **القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي.** ص:137ـ 209، ط.1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2003

4) محفوظ نجيب، **أصداء السيرة الذاتية**. ص:65، 1995.

وأفكار متعددة، تنعكس على الفرد، والمجتمع: "فهو يصوغ وجهة نظر فكرية شاملة للإنسان والكون والمجتمع فيما تتضمنه هذه الأعمال من شخصيات وأحداث ومواقف... وربما كان الانتماء إلى اليمين أو اليسار أو كليهما معاً، في مقدمة النقاط التي تحدد طبيعة المحور الدرامي في مآسي "نجيب محفوظ" الروائية. ولا تجيء قضية الانتماء في المقدمة عبثاً، وإنما لترسم بعدئذ الطريق لكافة النقاط التالية..."[1] البنية النصية لدى "نجيب محفوظ" حافلة وغنية وعميقة، لا يستطيع كل قارئ أن ينفذ إليها دون أن يكون مثقفاً ثقافة واعية وشاملة، يتحقق ذلك في الحلم رقم مائة وتسعة وأربعين، من أحلام "فترة النقاهة"، يقول فيه: اجتاحت الثورة المدينة وقتل الملك وهو يدافع عن مدينته وسرعان ما أو لمت وليمة فاخرة لقادة الثورة ودعت الملكة زعيمها إلى جناحها الخاص وهناك استقبلته عارية تماماً كاشفة عن مفاتنها. في تحليل هذا الحلم لا بد من التأويل[2]، بخصوص الثورة ومن زعماؤها ومن الملكة التي دعت زعيمها إلى جناحها الخاص.. وتتداعى الدلالات والأفكار الموحية في بقية الأحلام، التي تحتاج مزيداً من القراءة والحصافة النقدية.

وفي مقطوعة "النهر"[3]، يستحضر المكان والزمان، بلقائه تلك العجوز الباسمة، إذ تستعيد فيه الاستذكار يوم كان تلميذاً، مذهولاً من الانتقال السريع لذلك الزمان وانقضائه لتلك الحياة الجميلة، وبهذا الاستحضار لصورة المرأة، تكون تلك المرأة حقيقية عرفها من قبل، يشير بذلك إلى تدفق الزمن، هذه العجوز تعيد له ذكرياته ونزواته تجعله يتذكر أكثر.

---

1) للمزيد أنظر شكري غالي، **المنتمي**: دراسة في أدب نجيب محفوظ. ص:207، ط.4، 1978.

2) الثورة قد تكون ثورة يوليو 1952، والضباط الأحرار هم قادة الثورة، والملكة التي دعت زعيمها وكشفت عن مفاتنها هي مصر... للمزيد بهذا الخصوص انظر محفوظ نجيب، **أحلام فترة النقاهة**. القاهرة: دار الشروق، 2005.

3) نفسه، **أصداء السيرة الذاتية**. ص:80، 1995.

وعن تلك الحياة الماضية يوحي بذلك عن طريق الرمز، قـائلاً: "يطـاردني الـشعور بالشيخوخة رغم إرادتي وبغير دعوة. لا أدري كيف أتناسى دنو النهاية وهيمنة الوداع. تحيـة للعمر الطويل الذي أمضيته في الأمان والغبطة. تحية لمتعة الحياة في بحـر الحنـان والنمـو والمعرفة"، بهذه المقطوعة يدون ما فات وانقضى من الأيام الآمنة والحافلة بالمعرفة، ويستشعر بدنو الأجل ويدلل على ذلك بنهاية المقطوعة: (من خواطر جنين في نهاية شهره التاسع) ولعله بهذا الاستحضار ولسان حاله يقول: "يولد الإنسان باكياً ويموت ضاحكاً"، فلسفة ذلك، وكثير من المبدعين تتمثل في بعث الإنسان من جديد: "الوداع أيتها الحياة التي تلقيت منها كل معنى ثـم انقضت مخلفة تاريخاً خالياً من أي معنى"[1].

يستعرض حديثه الاسترجاعي في مقطوعة "ملخص التاريخ"[2]: عن بداية الحب، وهـو طفل، وعن اللهو الذي يعيده، ويوقفه ـــ الموت ـــ وكذلك الأصـدقاء، وجلـساتهم الممتعـة، يستعيدون الماضي من خلالها زمن يذهب سريعاً، وآخر يأتي، مستحضراً بذلك شخصية "عبـد ربه التائه"، هذه الشخصية ستكون حاضرة، وموحية، بدلالات عميقة، ومؤثرة من الذكريات في ثنايا الأصداء: "ومذ عرفته داومت على لقائه ما وسعني الوقت وأذن لي الفـراغ"[3]، يعـرض بهذا الاسترجاع الرمزي، لواقع الحال وكيفية الخروج منه، عن طريق تلك الـدلائل والبـشائر التي وظفها من خلال التراث الصوفي، يتجلى ذلك بمقطوعة "انتهاء المحنة" قائلاً: "سألت الشيخ "عبد ربه التائه": كيف تنتهي المحنة التي نعانيها...؟"[4] بهذا الاستحضار يتماهى مع مقولـة،

1) المرجع السابق. ص:84، 1995.

2) نفسه. ص:87، 1995.

3) نفسه. ص:102، 1995.

4) نفسه. ص:122، 1995.

"النفَّري" الشهيرة: "كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة"، يطرح أسئلة ويجد مبررات للنفاذ مــن ذلك الواقع المعيش.

يجمل الواقع ويبدأ حديثه عن أزمة حضارية واكبت الأمة، من خلال تقديمــه الــسابق لمختلف وقائع وأحداث ذكرها في تلك الأصداء؛ لقاء تعلقها بأوهام تلقتها عن طريــق التقليــد الأعمى للغرب، وتخلف أنظمة اجتماعية بدائية، وعقم فكري لدى كثير مــن النــاس، وأزمــة عارمة لدى غالبية المثقفين: "فلقد أحس "نجيب محفوظ" ــ منذ الوهلة الأولى ــ أن الدين ركيزة أساسية في بناء القيم الذي نعيش بين جدرانه في الشرق، وعن طريق الــدين أراد أن يــدخل عالمنا الروحي حتى يستطيع ــ وهو داخل البناء ــ أن يستبدل هذه الركيزة الكبرى في حياتنا، بركيزة أخرى عرفت طريقها إلى العالم المتحضر، منذ زمن بعيد. وكانت الركيزة الجديدة التي حاول نجيب أن يحلها مكان الركيزة القديمة هي العلم"[1] من هنا، فقد انهالت الاتهامات الشديدة على "نجيب محفوظ"، وتراجع في كتابته، وتوقف مدة طويلة عن العمل الروائي: "لقــد ســئل نجيب محفوظ أكثر من مرة عن هذه السنوات السبع، فكان يجيب دائما بأنه أحس فجأة ــ عندما قامت الثورة المصرية في الثالث والعشرين من يوليو 1952 ــ أنه قال كل ما عنده، وأنــه لا يجد جديداً يمكن أضافته. كذلك أجاب بأن الإطار الواقعي استنفد كل ما لديه من طاقــة فنيــة. وأنه سوف يبحث عن شكل تعبيري جديد إذا واتاه المضمون الإنساني الجديد... ولكن أزمتــه الحقيقية لم تكن قط أنه لا يجد ما يقوله، وإنما كانت على وجه التحديد هي أنه لا يــستطيع أن يقول ما يريد"[2].

1) انظر شكري غالي، **المنتمي**: دراسة في أدب نجيب محفوظ. ص:238ــ239، ط.4، 1978.

2) نفسه. ص: 239، ط.4، 1978.

بعد هذا التبيان العام لأمور كانت تشكل معيقات فردية واجتماعيــة، يــستدعي "نجيــب محفوظ" شخصية بارزة كان لها أثر كبير في حياته، فهذا الاســتدعاء لا يخلــو مــن دلالات متعددة؛ وهي قيم يدافع فيها عن الحرية، والعدالة الاجتماعية، والعلم، والحقيقة[1] لــذلك لجــأ "نجيب محفوظ" إلى كتابة واقع الحال في هذه الأصداء، على نحو أخلاقي، مبتعداً عن منطقــة التعري والبوح الذي يحقق صدمة الوعي، والاكتشاف للآخر ونزوات (الأنــا)، ولاذ بــالرمز، واستطاع أن يدخل الذهنية السياسية، والأدبية، والفكرية فقد لوحظ في تلك المقطوعات، أن مــا يعنيه ليس البوح الناقص، أو البوح الكامل، ولا استحضار شخص بكل تفاصيله، واعتبر ذلــك لديه ليس قيمة كبيرة، بقدر استحضار الرؤية الفلسفية للفكرة الكلية، ما يؤكد ذلك أنه قال أشياء كثيرة في مجالات عدة، كان من الممكن أن يكتبها في سيرته الذاتية، يتحقق ذلك مــن خــلال كتاباته، أنه ينتمي للإنسان الذي يريد أن يتعرف على طور معين في مجتمع معين.

وبنظرة عامة، لوحظ في هذه الأصداء، تتويجاً لمرحلة كاملة حافلــة بالتــاريخ، ولــه حضور مميز، فقد جاءت متضمنة لكثير من ملامح المرحلة الاجتماعية، الشخصيات المستوحاة تعبر عنهما في فكر الكاتب؛ أي إنها بعيدة عن الشخصيات الواقعية: "وتتميز رمزيــة "نجيــب محفوظ" بالوضوح، فاستخدام الرمز عنده لا يضفي عليه الإبهام والغموض، بل إن النص يمكن أن يقرأ على مستويين: المستوى القريب لاستشفاف المضمون، وذلك لعامة القراء، ثم مستوى الوقوف على البعد الغائم للنص، وذلك بمعايشة، ومعرفة أسراره، وهو ما يختص به القــارئ المتخصص.. فالرمز عنده مرتبط بالواقع، وهو واقع يفسره الرمز..."[2] فلذلك جاءت الرؤيــة الفنية بشكلها العام مجسدة شخصية "عبد ربه التائه"، وجعله "نجيب محفوظ" البطل في الأصداء،

---

1) للمزيد بهذا الخصوص انظر دوارة فؤاد، **عشرة أدباء يتحدثون**. ص:383، 2006.

2) السعيد فاطمة، **الرمزية في أدب نجيب محفوظ**. ص:45، ط.1، 1981.

والذي تنبثق من خلاله الرؤى والأفكار والتأملات، وهو بالتالي يصبح بطلاً للمرحلة التاريخية العامة، وللمرحلة العمرية الخاصة بنجيب محفوظ نفسه كذلك، وما يرمز إليه "نجيب محفـوظ" من الاسم "عبد ربه التائه"؛ الذي يعني التيه والضياع في هذا الوجود.

حفلت "الأصداء" بالمشاهد، والصور، والدلالات الرمزية، المنبثقة من الرؤى الصوفية، فمن المسلَّم به أن كتاب "الأصداء" قد يكون كتاباً جديداً في مادته المطروحة، وفي شكل كتابته، وذلك مقارنة بالطرق التي كتبت بها السير الذاتية المعروفة، لذلك تعتبر "الأصداء" نتاج فكـر وفلسفة وخلاصات من الحكم، بثها محفوظ بطريقة فنية لها طابع خاص، إذ إن كل عنوان من "الأصداء" يتضمن حكمة معينة، وتمثل تجربة مضمونية جديدة تختص بالوجود الإنساني، وقـد بدا ذلك من خلال تحيينه لأساسيات سردية أصبحت عادية، مثل: الرؤية، والخطـاب، لينـتج حكمة جديدة بعيداً عن مركزية الذات، وكسر النزعة الأحادية في الفن والفكر على حد سـواء، ولمن أراد أن يدرس "نجيب محفوظ" بنمطية السيرة الذاتية العربية التقليدية، فالمرجعيات كثيرة: "المرايا" لنجيب محفوظ[1] والتي أطلق عليها اسم دال: السيرة الموضوعية؛ "ونجيـب محفـوظ يتذكر"، للغيطاني؛ "ومع نجيب محفوظ"، لمحمد عطية؛ "ونجيب محفوظ: صفحات من مذكراته

---

1) إن رواية محفوظ مرايا لهي مثال لرواية السيرة الذاتية فقد اختار محفوظ فيها حلا وسطا، أن يكتب عن حياته، فكانت شخصية ابراهيم عقل هي محفوظ ولكن يستخدم فيها كثيرا من التخييل والإبداع، ويجسد لونا من الكتابة عن الذات، ويمزج بين الذاكرة والخيال، بنحو يعيد فيه تشكيل الواقع، وقد أمضى محفوظ عبر المرايا في القدرة على البوح من جهة والابتعاد عن المغامرة التي تجسدها السيرة الذاتية من جهة أخرى. ويقول محفوظ في ذلك: "لقد أخذت من الواقع انطباعي العام وأكملته بالخيال، لذلك تجد انطباع الناس مختلفا معي حول كثير من الشخصيات التي توصلوا إلى معرفة أصلها الحقيقي. ويرى خليل الشيخ أن المرايا تقترب كثيرا من روايات التكون الذاتي وهو نمط من الروايات يعرض للنمو الداخلي للفنان منذ شبابه غير الواعي حتى سن النضج. وتنتقل شخصية الراوي في المرايا عبر المراحل الزمنية التالية: ــ المرحلة الأولى: منذ الطفولة حتى نهاية المرحلة الثانوية؛ ــ المرحلة الثانية: الجامعية وتبدأ سنة 1930، وحتى أول عهده بالوظيفة 1935. ــ المرحلة الثالثة: مرحلة الوظيفة والحياة العامة: وتبدأ من 1935ــ 1970. إذن تشكل المرايا، رواية متميزة في مسيرة نجيب محفوظ ويقدم فيها رؤية لحركة المجتمع والتاريخ في مصر المعاصرة. فقد تبين أن محفوظ وباعترافه أن يكتب رواية سيرة موضوعية (المرايا) عبر إطار تخييلي تحقق للراوي البطل في نهاية المطاف ما ظل يسعى لبلوغه من توازن وتحقيق الذات... للمزيد انظر الشيخ خليل، **المرايا في ضوء رواية التكون الذاتي:** قراءة في سيرة نجيب محفوظ الروائية. مجلة أبحاث اليرموك: سلسلة الآداب واللغويات، ع1، مج13، ص: 201ــ 262، 1994. ألن وروجر، **مرايا نجيب محفوظ.** فصول، ع3، مج16، ص:236ــ 251، 1997.

وأضواء جديدة على أدبه وحياته"، لرجاء النقاش الحافل بحياة نجيب محفوظ من حيث النـشأة، والطفولة، والصبا؛ ومن ثم جريمة الاعتداء عليه، والكثير من المحطـات الحياتيـة والأدبيـة بالإضافة إلى حكايات حارتنا.

تشغل "أصداء السيرة الذاتية" مساحة كبيرة من الرؤى والإيحاءات، الـصوفية[1]، تبـدأ تحديداً من منتصف الأصداء وحتى نهايته[2]، وهذا يعني أن ثلث الأصداء مبني بناء صـوفياً، مركزة على شخصية "عبد ربه التائه"، إذ إن هذه الشخصية (البطل) في الأصداء تتصالح كثيراً مع شخصية الراوي، فقد يكون هذا التائه هو نفسه محفوظ، يتحقق ذلك مـن خـلال إعلانـه الصريح في المقطوعة الأولى لظهور شخصية التائه: "كان أول ظهور الشيخ "عبد ربـه" فـي حينها حين سمع وهو ينادي: "ولد تائه يا أولاد الحلال"، ولما سئل عن أوصاف الولد المفقـود قال: فقدته منذ أكثر من سبعين عاما فغابت عني جميع أوصافه"[3] ولعل محفوظ يعيـد المـرء بذاكرته إلى ذلك الزمن الماضي، قبل كتابة هذه الأصداء بسبعين عاماً مضت، ويبـدأ بعـدها بتضمين الفكر والحكم من الأحداث والوقائع الماضية، يبني تلك الشخصية في خياله: "فعـرف بعبد ربه التائه"، يجمع في تلك النصوص الحكمة والفلسفة والرؤية: "وإن في صحبته مـسرة، وفي كلامه متعة، وإن استعصى على العقل أحياناً"[4] لعله الإلهام الذي يستفيد منـه الـراوي، والحكمة تتمحور في مقطوعة "لقاء التعارف"، والذي جمعهم بصديقه الخطاط مريـد الـشيخ: "دخلوا قلبي بلا وسيط، عروتهم (صحبتهم) ساحرة، أصواتهم عذبة، والمكان جـذاب هـادئ

1) أورد الحفني في معجمه كثيرا من المصطلحات الصوفية الموحية والدالة والقريبة مما أورده نجيب محفوظ في أصداء السيرة الذاتية، للمزيد انظر عبد المنعم الحفني، **الموسوعة الصوفية**. ط.1، 2003.

2) تبدأ الإيحاءات الصوفية من الصفحة 101 وحتى نهاية الأصداء.

3) محفوظ نجيب. **أصداء السيرة الذاتية**. ص:101، 1995.

4) نفسه. ص:102، 1995.

ورائحته زكية.." [1] ولعله في هذه الأصداء ــ بعد أن ضاقت الدنيا به ــ يريد أن يلجــأ إلـــى مجموعة وأناس آخرين، يود الذهاب إلى عالم آخر مختلف عن العالم الـــواقعي، إنـــه العـــالم الباطني صاحب الرؤية اللاواقعية: "ماذا يدفعك إلينا؟ فقلت بعد تردد: أكاد أضيق بالدنيا وأروم الهروب منها. فقال بوضوح: حب الدنيا محور طريقتنا وعدونا الهروب. وشعرت بأنني أنطلق من مقام الحيرة"[2] لوحظ بهذه المقطوعة، تكثيفاً واستحضاراً لكثير من المصطلحات الصوفية، ومن الضروري تحليل وقراءة تلك المصطلحات الموحية والدالة على طبيعة الـــنص، بإيجـــاد معنى يلاءم تبيان واقع الحال الذي قصد إليه "نجيب محفوظ" في تلك الأصداء: "عزل المـــدلول عن الدال عن طريق التأويل والتعليق والقضاء على الكتابة عن طريق الكتابة الأخرى التي هي القراءة، وبذلك هي تعيد إنتاج عالم آخر للمعنى، حيث يشكل النص مفتاحاً له من خلال رموزه ومعانيه المزدوجة التي تعطى كنقطة تفصل بين عالم النص المؤلف وعالم النص المؤول وتغدو كل قراءة تأويلاً لأنها حسب عبارة دريدا تقضي على الكتابة، لتفتح عالم النص علـــى الـــذات والوعي"[3].

يستحضر في مقطوعة "الخلود"[4]، التراث الفرعوني القديم[5]، مـــصوراً إيـــاه صـــورة جميلة: "كنت سيد الوجود، ألم تر تمثالي العظيم؟ ومع شروق كل شمس أبكي أيامي الـــضائعة وبلداني الذاهبة، وآلهتي الغائبة!"[6]، يتجاوز كل مرحلة، انطلاقاً من إلمامه بتراثه وتفاعله مـــع

---

1) المرجع السابق. ص:103، 1995.

2) نفسه. ص:104، 1995.

3) ناصر عمارة، **اللغة والتأويل: مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي والإسلامي**. ص:21، 2007.

4) محفوظ نجيب، **أصداء السيرة الذاتية**. ص:111، 1995.

5) كتب الرواية الفرعونية عام 1985 في رواية "العائش في الحقيقة" عن أخناتون أول الموحدين.

6) محفوظ نجيب، **أصداء السيرة الذاتية**. ص:112، 1995.

متغيرات عدة. وفي خطابه إلى لجنة جائزة نوبل، يقول: أنـا ابـن حـضارتين.. الحـضارة المصرية القديمة والحضارة العربية الإسلامية.

يخبر في تقديمه لحاله العام على لسان "عبد ربه التائه": أنه في شبابه محباً للعبادة؛ وفي شيخوخته ساقه قدره إلى الخمارة فأدمن الخمر، وهذه مفارقة عجيبة يستخدم فيها الرمز، والذي يكشف عن هذا نهاية المقطوعة: "حراس من الملائكة يحيطون بي، ويشع مـن رأسـي نـور يضيء المكان"[1] وفي تأويل هذه المسألة، يوظف محفوظ فلسفة الصوفي في عبادته؛ فالـسكر الذي يقصده هو السكر الروحي لا الأخلاقي.

وعن واقع الحال الذي يجلبه عن طريق الحكمة في مقطوعة "عندما"، التي تفيد الزمـان والمكان: "سألت الشيخ عبد ربه التائه: متى يصلح حال البلد؟ فأجاب: عندما يؤمن أهلها بـأن عاقبة الجبن أوخم من عاقبة السلامة.." [2] بهذه المقطوعة المتميزة، يستحث بها كثير من الناس نتيجة لأوضاع متردية شاهدها، تدعو إلى التحرك وعدم الخنوع.

يتنبأ قي مقطوعة "ساعي البريد"، لمجموعات كثيرة، يضنيها الواقع المعيش ويتطلعـون بأمل إلى العام القادم، لكن لا جديد مُطْلِقاً، حكمته في هذا المجال: "العقبى للصابرين"، وبعد هذا الهتاف يتم استدعاؤه من قبل المأمور، قائلاً: "استدعاني المأمور يوماً وقال لي: كلماتك تـدفع الناس إلى التمرد، فحذار! فقلت له: أسفي على من يطالبه واجبـه بالـدفاع عـن اللـصوص ومطاردة الشرفاء!"[3].

1) المرجع السابق. ص:115، 1995.

2) نفسه. ص:118، 1995.

3) نفسه. ص:119، 1995.

وفي مقطوعة "العقل"، التي يوجزها عن طريق التناص، بمجاز معبر ودال: "لقد فتح باب اللانهاية عندما قال: أفلا تعقلون؟"[1] فقد أولى هذا الباب ـ العقل ـ عناية خاصة في أغلب دراساته، واتهم بتغليب العقل على الدين: "إن أول واجب عقلي على الإنسان هو معرفة الله لأنه في ذلك نقطة بداية الانطلاق نحو النمو والتقدم والتطور في المجالين الروحي والمادي، ولأن قوة علاقة الإنسان ببني نوعه صدقاً وأمانة ونزاهة وإخلاصاً تقاس بمدى قوة ارتباطه بربه. فالإيمان بالله واجب بالعقل قبل أن يكون واجباً بالشرع، لأن الإيمان بالشرع متوقف على الإيمان بالله.."[2].

ولعل هذا التجوال الممتع في فكر "نجيب محفوظ"، من الذكريات، والخواطر، والأحلام في نظراته الثاقبة، ورؤيته الفلسفية، واستخداماته الرمزية، قد تتجلى بأروع صوره في "أصداء السيرة الذاتية"، إذ إنه كثيراً ما يلجأ إلى صوت السارد الجماعي، باستخدامه المتكرر لضمير (نا): "إن إعادة قراءة بعض الأعمال التي يعتبر أنها تنتمي إلى مجال الأدب، في ضوء الفلسفة، يجب ألا يكون في أي حال لجعلها تفصح عن معنى خفيّ يلخص توجهها الفكري، بل لإيضاح بنيتها المتعددة التي تحتمل، لكونها متعددة، طرائق متمايزة في المقاربة، فكما أن الخطاب الأدبي الصرف، كالخطاب الفلسفي الصرف، غير موجود، ولا توجد إلا خطابات ممتزجة، تتداخل فيها، وفي مستويات متعددة، ألعاب لغوية، مستقلة في أنظمة مراجعها وفي مبادئها، كذلك من المستحيل تحديد نسبة الشعري والواقعي والمنطقي تحديداً نهائياً"[3].

1) محفوظ نجيب. **أصداء السيرة الذاتية**. ص:136، 1995.

2) الزلمي مصطفى، **مكانة العقل في الفكر العربي**. مركز دراسات الوحدة العربية، ص:26، ط.4،

3) مشيري بيار، **بما يفكر الأدب: تطبيقات في الفلسفة الأدبية**. ص:26، 2009.

إذن، عني "نجيب محفوظ" كما وصف من قبل الباحثين في تلك الأصداء؛ بخلق ضمائر القراء وصياغة أفكارهم ومخاطبة وجدانهم الحي النابض، يخاطب العقل الإنساني وحريص على طرح الأسئلة والقضايا، وقد نشأ في أسرة متدينة، أطال الوقوف كثيراً على الواقع الاجتماعي[1] في كثير من دراساته: "ومن المعروف أن البيئة الاجتماعية التي نشأ فيها "نجيب محفوظ" كانت لها أبعد الأثر في تشكيل فكره الأدبي والفلسفي، فقد نشأ "نجيب محفوظ" في أسرة مكتفية، متدينة، وهذا ما جعل "نجيب" ينغمر في جوِّ الدين وبيته، غير بعيد عن مقام "سيدنا الحسين" وحلقات الذكر التي كانت تقام في رحاب مقام "الحسين"[2].

جاءت كتابة "نجيب محفوظ" للواقع الاجتماعي في "أصداء السيرة الذاتية"، مغايرة تماماً لكثير من كتابات أدباء السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، من حيث: البناء، والشكل والمضمون، فقد جاءت على شكل خواطر فنية قصيرة جداً، تفتقر إلى بنية سردية قوية، استخدم سرداً موارباً غير مباشر، وهذا ما جعل الخطاب لديه يتميز بالإغراب عن المتلقي، باستحضاره لكثير من الوقائع والأحوال الاجتماعية عن طريق الرمز والإيحاء الدلالي: "في كتابة محفوظ اللاعب والمؤرخ. كتابة مراوغة حاملة لتناقض يشقها في صراع يحاول طرف فيه أن يلغي الآخر، ويدمره. كتابة ملتبسة خادعة، تمارس الخيال بوصفه حقيقة، وتكتب العالم بأقصى احتمالاته، فيصبح الواقع خيالا. من ناحية، نحن مع كتابة أخلاقية صارمة، تصقل الفكرة وتزينها، وتدعو إليها، لكننا من ناحية أخرى مع سرور في اللعب، والتذاذ بالمناورة"[3].

---

1) ورد فصلا كاملا بخصوص نجيب محفوظ والواقع الاجتماعي. للمزيد انظر بدوي محمد، **علم اجتماع الأدب**. ص:297 وما بعدها، 2002.

2) نفسه. ص:299 ، 2002.

3) بدوي محمد ، **سردية نجيب محفوظ**. فصول، ص:365، ع3، مج16، 1997.

صور "نجيب محفوظ" الواقع المعيش في ثنايا "أصداء السيرة الذاتية"، التي كانت تقف على المحيط الشامل لواقع الظروف الاجتماعية، الأكثر تعقيداً ومعاناة في سبيل العيش الكريم، قولاً وفعلاً، إذ ينبثق العمق الدلالي الذي تكشف في دراسة الواقع الاجتماعي في "أصداء السيرة الذاتية"، بإظهاره لجوانب عدة: فعلى الصعيد الذاتي، لم يكن يعاني كما عانى أصحاب السير الذاتية السابقة من الفقر والعوز وشحِّ الموارد العائلية، بالرغم من ذكره بأن الحياة لا تخلو من المنغصات، إلا أنه لم يعشْ تلك الظروف الاجتماعية القاسية التي مر بها الجميع، حسب ما ورد لديه في "أصداء السيرة الذاتية": "إن الفائدة الوحيدة البسيطة لعلم النفس التحليلي في النقد، هي قدرته على التفسير: كيف أنه استطاع هذا الكاتب دون غيره التعبير عن الرؤية الكونية لفئته الاجتماعية بفضل تكوينه النفسي وسيرته الذاتية، وكيف استطاع أن يخلق عالماً مفهومياً أو تصورياً ملائماً. فالأخوة الأعداء أصبحوا بقوة الأشياء، أخوة توأم. فيقوم علمُ الاجتماعِ وعلمُ النفسِ التحليلي بعملية تبادل للرهائن: أعطني الفرد أعطيك المجتمع"[1].

وخلاصةُ القولِ: فقد تمحورت الدراسة بشكلها العام، عند الدور المهم الذي يقع على كاهل المتلقي في الاحتفاء بالنصوص، وتحولاتها؛ بقراءتها، وتفسيرها، ومن ثم تأويلها؛ وعن التناص، والتداخل بين النصوص، وقد تم الكشف عن ذاكرة الكلمات، وذاكرة الأجناس الأدبية لمحتوى تلك النصوص، الدالة والمعبرة والموحية بشكلها ومضمونها.

قدمت في هذا الفصل، دراسة فنية لنماذج مختلفة من رواية السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، بتجلية، وكشف محاور، ومشاهد واقعية من الصور الاجتماعية، عمل

---

1) خشفة محمد، **تأصيل النص: المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان**. ص:16، ط.1، 1997

أصحابها على استخدام السرد بطرق مختلفة ومتفاوتة، وتم توظيف تقنيات فنية تثري النص الأدبي منعكساً ذلك على المتلقي.

وقد عمد أصحاب السير الذاتية المعنية بالدراسة، بتقديم آمالهم وتطلعاتهم التي يأملون تحقيقها، إذ تبدأ تلك الآمال والتطلعات منذ النشئ وتسير دورة متكاملة تمثل هذا النوع في:

النموذج الأول: ثلاثية "حنا مينه"، عمد صاحبُ الثلاثية إلى تقنيةٍ فنية، فتمثل باستحضار وتوظيف أشكال العمل الأدبي بهذا الخصوص؛ دمجَ تلك المحاورَ الرئيسيةَ في بنيةِ السرد في رواية السيرة الذاتية، واشتملت في حديثها السير ذاتي على محاور أدبية روائية: كالخيالِ، والواقعِ، والذكرياتِ، والمذكراتِ، والمشاهداتِ، والرؤى، والأحلام.. وقد تم دمجُ هذه الأجناسِ معاً، من خلال الذاتِ الساردة (الأنا) و (النحن)، إذ وظف هذه المرتكزات معاً في إطار أدبي رفيع المستوى، مقدماً من خلاله منظومةً رائعةً لملحمةٍ شعبيةٍ، ولشريحةٍ اجتماعيةٍ عاشت زمنَ التشردِ والفقرِ والجوعِ والحرمانِ من كل شيء؛ ليتركَ أثراً لدى المتلقي، جاعلاً كلَّ طرفٍ من هذه الأطراف له علاقة وطيدة بهذه الملحمة، سواءُ أكان الساردُ أم المسرودُ له أم أطرافُ السلسةِ السردية داخلَ العملِ الروائي السير ذاتي. ولوحظ كذلك توظيف دقيق للأحلام النهارية والليلية والكوابيس في تداخلها بالواقع وتقاطعها معه وتهربها منه أحياناً ــ كما وصفها ــ فقد استخدم هذه التقنية لتصوير أفكاره الكامنة تصويراً مقنعاً، وبدا تأثره واضحاً بعالم النفس، "سيجموند فرويد S-Freuid" 1856ــ1939) صاحب كتاب "تفسير الأحلام" في طرقه للموضوعات.

النموذج الثاني: ظهر لدى الكاتب باختياره نصاً سردياً، تطرق من خلاله إلى المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، تمثل ذلك لدى الكاتب "محمد شكري" في "الخبز

الحافي و "الشطار"، مستعيداً أسفارَه الذهنيةَ في الماضي من منظور حلمي استرجاعي نثريٍّ، يدخل فيها المعقول واللامعقول من أجل تصوير الواقع المعيش على ما هو عليه، وهذه بْنيةٌ فنيةٌ تحسب له بإيصال رسالةٍ إلى المتلقي من خلال الحبكة التي يقدمها؛ الواقع المؤلم والعالم السفلي يقدم بهما رسالةً إنسانيةً عن طريق الحلم، تعنى بالجوع والفقر والحرمان من كل شيء.

النموذج الثالثُ: لوحظ تغير واضح في طرق السرد المتبع في كثير من السير الذاتية العربية التقليدية، فقد وظف الرمز بشكل ملحوظ، ولوحظ مشاهدٌ حلميةٌ وأخيلةٌ بصريةٌ ورؤى ذهنيةٌ فلسفية، يبث حكماً وشعارات وأسساً فيها جزء من الحكمة والمنطق، يسترجع الماضي بشيء من الحسرة ويؤكد الحاضر، وكله أمل، وتفاعل مفعم بالحياة.

الفصـــل الثـــالث

الحلم في رواية السيرة الذاتية

الحلم في رواية السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث

تمهيد

على الرغم من قلة الدراسات الأدبية التي تناولت موضوعَ الحلمِ[1] وخصوصيتهِ وإشكالياتِ المادةِ الحلميةِ الفنيةِ التي تقتضي أكثرَ من قراءةٍ، فقد لوحظ في الجانب الآخر في الدراسات النفسية والاجتماعية، تأثيراً لهذا الجانبِ المتعلق بالنفسية الإنسانية، ما يعتريها من تقلباتٍ ومشاعرٍ وأحاسيس، فقد أجمعتِ الدراساتِ على صعوبة الولوج في عالم الأحلام من أجل تقديم تصورات واضحة الدلالة واليقين بخصوص ماهية الحلم وتفسيراته، ولوحظ فرقٌ وتفاوتٌ في وجهات النظر[2]، ومن خلال تلكَ الدراساتِ يتضحُ بأن الإنسان يعيش عالمين: عالمُ الوعي، أثناءَ اليقظة؛ وعالمُ اللاوعي، أثناءَ النوم، والناظرِ في حقيقة الأمر يجد أن الإنسان يعبر عن حاجاته ومشاكله ورغباته المكبوتة عن طريق الأحلام، وبذلك يعد اللاشعور هو الحافز الأول للأحلام التي تنتهي به إلى أحلام اليقظة، منتقلاً بها من عالم الواقع إلى عالمٍ مزيجٍ بين الواقعِ والخيال، تحقيقاً لرغباتٍ وحاجاتٍ ملحة يخرج بها صاحب العمل نحو أجواء نفسية ملائمة لانفعالاته التي يعبر من خلالها عما يختلج في داخله من أحداث ووقائع وذكريات ومذكرات؛ لأن أغلبُ هذه المفاهيمُ متقاربةٌ ومتداخلةٌ في رواية السيرة الذاتية: "ونعرف اليوم أيضاً، على صعيد عام، أن النائم ليس في حالة موت إبان نومه، وأن حلمَهُ يتأثرُ بالشروطِ والعالم الخارجي؛ وبحوادثٍ أو ذكريات جرت في الطفولة أو عشية الحلم"[3].

---

1) انظر زيعور علي ، **الأحلام والرموز: أداة كشف وعلاج نفسي في مجالات الشخصية**.. ص:49 وما بعدها، 2002.

2) للمزيد انظر مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية، **خطاب الأحلام والرؤى والمنامات في السرد العربي القديم**. مج1، ص: 640ـ 670، 2008.

3) زيعور علي، **الأحلام والرموز: أداة كشف وعلاج نفسي في مجالات الشخصية**.. ص:54 وما بعدها، 2002.

وينبغي التفريقُ بين ثلاثة مصطلحات رئيسية فيما يخص الحُلم، وهي: الحلم في المنام؛ والحلم في اليقظة؛ وما ينبثقُ عنهما، والرؤيا، كجزء من هذه المصطلحات يتوالى كثيـر فـي عملية البناء السردي، كتقنية فنية تتداخلُ مع منهج رواية السيرة الذاتية العربية الحديثة بكافـة أبعادها.

ولقربِ تلكَ المفاهيم السالفة الذكر من الفضاء السير ذاتي، ركزَ أغلبُ الكتاب على هـذا الجانب المهم في نسج الأحداث النابعة من مركز المخ، بحسب النظريات والدراسات النفـسية للشخصية الإنسانية التي ذكرها "سيجموند فرويد Sigmund Freuid" في مؤلفـه[1]، إذ إنهـا تأتي الإنسان في نومه، وفي يقظته والتي تترجمَ في صورة آمال أو طموح يتطلع اليها الإنسان ويحلم بها وهو في حالة يقظته إذ يعتبرُ ذلك أدلَ عمقاً من الحلم، وتختلفُ الأحلامُ بالطبع عـن الرؤيا التي تتمَ لصاحبها عن حدوث شيء في المستقبل والتي وظفها أغلب الكتاب كهروب من الواقع المعيش.

ونظراً لما يمثله أولئك الكتاب ــ كظاهرة متميزة ــ في حقل الدراسات الأدبية الحديثة، فقد وقع الاختيار عليهم، علاوةً على الجرأة الأدبية النادرة في كشف المستور، والتعبيـرِ عـن التجربة الذاتية القاسية، والشاقة أحياناً، التي تمثلَ فئةً معينةٍ من المهمشينَ في مختلف أطيـاف المجتمع العربي، كما عبروا عنه في أغلب نصوصهم السردية بتقنيةٍ فنية عالية.

والناظرُ في السير الذاتية المعنية بالدراسة، يتمثلُ أغلبَها ويتمظهر في تشكيلات عـدة، متخذاً من تلبس الشخصية وتقمصها أشكالاً مختلفة، بدا ذلك واضحاً فـي الكتـاب الأول مـن "الخبز الحافي" لمحمد شكري، وفي كتابات نجيب محفوظ السردية الأخيرة منها، إذ إنه يتخذُ من الأحلام منطلقاً جديداً يرقى إلى الكتابة الأدبية والإبداعية، محملةً بكل ألوان الصور البلاغيـة

1) انظر فرويد سيجموند، **تفسير الأحلام**. ت: مصطفى صفوان. بيروت: دار الفارابي. ط.1، 2003.

والتعبيرات العاطفية والرمزية والصوفية، تم صياغتُها بفنية عالية عن طريق الأحلام الرمزية الخاصة بعالمِهِ، والدالةِ على شخصيته "أحلامٌ إبداعية وليست أحلام نوم". وأما حنا مينة؛ فقد اشتهر بثلاثيته المعنونة: "بقايا صور"[1] و "المستنقع"[2] و "القطاف"[3]، فتأخذَ الأحلامُ لديه بعداً ودلالةً خاصة، بطريقةٍ إبداعية تقوم على ترابط وثيق بينهُ وبينَ الطبيعة والحياة والحب والحفاظ على الحلم من خلال تفاعله الحياتي للواقع المعيش، ضمنَ منظومةٍ اجتماعية يقدم للحلم فيها دوراً فاعلاً ومهماً لإيجاد مجتمع أكثرَ حريةٍ وأكثرَ مساواة، وبذلك: "فقد أطنبَ حنا مينة في وصف الحالة الاجتماعية في الريف السوري زمن الإقطاع في الجزأين الأول والثالث من سيرته الذاتية، وبالغ كذلك في وصف الحياة العمالية ونشأة الحركة النقابية في المدن في الجزء الثاني"[4].

تنطلق الدراسةُ باستجلاء المعالم الخاصة والعامة بقراءةٍ تفصيليةٍ تحليلية، وربطِها بجملة محاور ذات صلة برواية السيرة الذاتية فيما يخصُ جانبُ الحلمَ، مركزةً على المفهوم بمختلف أشكاله، ومن ثم الغوصِ بدواخل النصوص السردية لتلك الأعمال المعنية بالدراسة، محاولةً تتبع تلك التمثيلات من الكتابة الإبداعية التي توحي أن للحلمِ شكلاً ومضموناً وله دلالاتِهِ الخاصةِ وإيقاعاتهِ الفنية، ضمنَ بناءٍ أسلوبي واضحَ المعالم، وقد تعاملنا مع تلك النصوصِ بمسؤولية فنية سعيت إلى تحليل بناها وجمالياتِها وشخصياتِها ودلالاتِها.

---

1) مينه حنا، **بقايا صور**. ط.6، بيروت: دار الآداب، 1997.

2) نفسه، **المستنقع**. ط.6، بيروت: دار الآداب، 1997.

3) نفسه، **القطاف**. ط.6، بيروت: دار الآداب، 1997.

4) الباردي محمد، **الخطاب الواقعي وإشكالية التجنيس: الباب المفتوح**. المحور الثالث، في نصوص التجاوز، دراسة ــ منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ــ 2000

تنطلقُ الدراسةُ من واقع السير الذاتية المعنية، بالرد على كثير من المداخلات المتمثلة بحقيقة الحلم وواقعيته؛ هل هو حُلُمُ يقظةٍ أم حُلُمُ نومٍ، وهل هو هروبٌ من الواقع؟ أم حلمٌ يجمعُ بين هذه الأمور كلها..؟وهو ما تكشف عنه الدراسة من خلال الجانب التطبيقي في هذا الفصل.

مفهوم الحُلُم

إن أقرب الدراسات العربية الحديثة التي تناولت مفهوم الحلم بمرجعيات متعددة: دراسة الخزعلي؛ فقد عادت لمرجعيات مختلفة[1] وخلصت فيها إلى نتيجة مؤداها: "ومهما اختلفت الآراء وتعددت، فإنّ الأحلام ما هي إلا شكل من أشكال السلوك الإنساني، فضلاً عن كونها نشاطاً نفسياً، يحدثُ أثناءَ النوم بطريقة لا إرادية. عن طريق الجانب اللاواعي في الجهاز النفسي.. ومهما اختلفت الآراء وتعددت، حولَ شكل الحلم، فإنها تصبُ في بوتقة واحدة، وهي أن شكل الحلم يختلف عن شكل الكلام العادي، لأن مصدره اللاشعور، ولهذا الشكلُ قواعدٍ وأصول، يجب أن تعرف وتفهم، ولا بد من التأكيد أخيراً على ارتباط الحلم بحياة اليقظة التي عاشَها الحالم، فالوصولُ إلى المغزى الحقيقي للحلم يتم عن طريق العودة إلى حياة الحالم الحقيقية وعلاقاتِها مع الآخرين"[2].

وفي تعريف الفيلسوف "ماس Mass"، للحلم، يقولُ: "وتؤيد الخبرة ما نذهب إليه من أننا نحلم في معظم الأحايين بالأمور التي تتجه إليها انفعالاتِنا، ومن هذا نرى أنَّ انفعالاتَنا لا بدَّ أن يكون لها تأثيرُها في إحداث أحلامِنا؛ فيحلم الطموح بأكاليل الغار التي نالها (أو تخيل أنه نالها) أو بتلك التي لا يزال عليه أن ينالها، بينما يحلم العاشق بمعقدٍ أعذبَ آمالِهِ[...]، وكل الرغبات

1) انظر الخزعلي فاطمة، **الحلم في الرواية الأردنية**. ص:13ــ38، 2005. عادت للقاموس المحيط؛ ولسان العرب؛ المعجم الوسيط؛ الكتاب المقدس...

2) انظر نفسه. ص:38ــ39، 2005.

الحسية وحركات النفور الغافية في القلوب مستطيعةٍ ــ إذا حركَها محركٍ ــ أن تثيــرُ حلمــاً ينبعث من الأفكار المرتبطة بها أو أن تجعل هذه الأفكار تتدخل في حلم دائرٍ بالفعل"[1]

ترتبطُ الرؤيا بعلائقٍ ووشائجٍ تظهرُ في موضوعات عدة، وتختلف من شــخص لآخــر بحسب شخصية الرائي الداخلية، عبر عنها "أرسطو Aristotel" ــ الأحلام والرؤيا ــ بأنهــا رغباتٍ نفسيةٍ داخلية : "فقد استخدمَ مصطلحي الرؤيا والحلم، وقسّم الرؤيا إلى قسمين: رؤيــا صادقةٌ، ورؤيا كاذبةٌ. تنتسبان إلى قوة المتخيلة: إن الرؤيا، إذن، تُنسبُ من قوى الــنفسِ إلــى القوة المتخيلة أولاً، سواءَ كانت صادقةً أو كاذبةً، وتفرطُ المتخيلةُ باستخدام الخيال؛ لأنها انحلت من رباط القوة الفكرية، وخرجت عن سلطانها"[2].

ومن الواضحِ في رواية السيرة الذاتية ما قصَدُه أولئكَ الكتاب، بتركيزهم علــى أحــلام اليقظة التي تنبثقَ عنها مجموعة من الرؤى والأبعاد، التي تهيم بها النفس الإنسانيةِ وتــستجرُ الماضي بكل تجلياته وتطمحُ بها إلى المستقبل الواعد، يقولُ غالب هلسا: "منذ صغري والحلــم يفتنني أصحو من الحلم وأبقى بعدها لساعة وأنا في حالة شعور بأنني عشتُ ذلك الجمالُ فعلاً، من النادر أن يعطي الواقعُ هذا الشعور، من هنا هذا الالتصاقُ الوثيقُ بالحلم، ففيه عودةٍ إلــى عالم الطفولة، إلى حيثِ العالمِ ملتبسٌ والأشياءُ تحدث فيه بطريقة فهم الطفل لها، وهذه معطيات تشكلُ الفانتازيا، أتابعُ بعض الكتاب، خصوصاً العرب منهم، فأرى الفانتازيا عنَدهم مملة"[3].

وهناك دراسة قدمت مفاهيم مختلفة لطبيعة الحلم، تتلخص بما يلي: الحُلميات قطاعٌ يؤخذُ في هذا الكتاب، كما بنيةٍ عناصرُها الكبرى هي الرمزيات والتحليل النفسي وعلــوم كــلٍّ مــن

1) فرويد سيجموند، **تفسير الأحلام**. ت: مصطفى صفوان. ص:58ــ59، 2003م.

2) الخزعلي فاطمة، **الحلم في الرواية الأردنية**. ص:17. 2005.

3) قنديل خليل، **السرد المزور**. صحيفة الدستور. الملحق الثقافي، الجمعة، 30 ــ 10 ــ 2009م.

الأسطورة والتأويل والأخيولة..؛ والحلميات موظفةٌ، في إطار تكييفاني استيعابي، فهي بــذلك حقلٌ للفكر والتفكير، ومجالِ تفحصٌ وتشخيص..؛ والحلميات نسقٌ، إنها نظامٌ فكري، وخطابٌ في الإنسان ولا سيما في المعرفة وفي العقل واللاعقل..؛ وسنجدُ الحلمي مدفوناً محركــاً فــي تلافيف الأيديولوجي، وفي قيعان التصوف أو في عتمة العرفانيات..؛ والحلمي أداةٌ توضحُ لنــا عقلية الطفل والهذائي والشاعر والإنسان القديم (البدائي، الغابر)..؛ والحلميات توسع أو تغيــر، تمدّد أو تزحزح، النظرُ إلى الذات والآخر، إلى النحنُ والوعي، إلى العقل والتواصل..؛ وتسهمُ في توضيح الرؤية الكلية الموحَّدة للإنسان؛ وهي أداةٌ وحقلٌ، إنها أداةٌ لقراءةِ العقل واللاعقل..؛ وبالحلمِ تتحققُ كل أمنية، وتقطعُ كل مسافةٍ أو صعوبةٍ[1].

وإمعانا فيما سبق، لوحظ أن للحلم أهدافاً وغايات عديدة، يتحقق هذا من خــلال الحــالم نفسه، يأتي بها ليعبرَ عن دواخله النفسية، بأسلوب أدبي منمق، معتمداً على البلاغة والاستعارة: "من هنا تأتي الاستعارة والصور أو المجاز وشتى أساليب وموضوعات علم المعــاني وعلــم البديع، سنداً وضرورة"[2] كما الرمزُ في العلوم الأخرى، إذ: "تتلخص الوظائف التكيفية للحلــم بالأهداف التي يؤديها من أجل معرفة الوعي واللاوعي عند السوي، والعصابي. والحلــم أداةٌ، وطريقةٌ في تفسير اللغة، وعلم السيرة الذاتية... كما رأينا أن الحلمَ عند الكثرةِ الملحوظةِ موجَه نحو الماضي؛ في حينِ أن نسبةً قليلةٌ من الأحلام تنصب على المشكلات الراهنة للشخصية"[3].

---

1) للمزيد انظر زيعور علي، **الأحلام والرموز: أداة كشف وعلاج نفسي في مجالات الشخصية**.. ص:22ـــ27، 2002.

2) نفسه. ص:26، 2002.

3) أورد الباحث الوظيفة المطهرة للماضي: قد يكون الحلم استعادة للماضي، ولا سيما لبعض الخبرات العدمية والسارة كما يتوضح، أو كي توظف مفاعيله وتتقلص توتراته وأثاره. وهكذا تأتي الذكريات...؛ تكييف الواقع: إن تحليل أحلام الإنسان السوي، الكثير منها.. يوضح أن تلك الأحلام مرتبطة بواقعه تعكس همومه وآماله.. فالحلم شاشة أو صورة عليها مسعى الحالم كي يحمل مشكلاته، ويقلص توتراته ويحقق أمنيات أو أفكار، ويتخيل مشاريع وطموحات..؛ ووظيفة التوقع، التنبؤ الحلمي (كمنذر أو كمبشر) تكييف المستقبل والتأثير فيه: هذه الوظيفة القديمة، والتي صيرت جزءا من الفكر، قابلة لأن تفسر بعمل اللاوعي فينا، وباستمرار نسبي أو هامشي

فالأحلامُ، وفقاً لوجهةِ نظرِ، " سيجموند فرويـد S.Freuid" و "كـارل يـونج Carl-Young" (1875ــ1961): "عبارةً عن انفعالات متوالية تعبر عن الحب والكراهية، والرغبة ونقيضها، ويعتقد "فرويد"، أن الأحلام لا يمكن أن تحتوي على شيء من خلق المصادفة، أو على شيء لا يؤيه له ويهتم به. كما يعتقد بأن مناقشةَ التفاصيلُ التافهة، وتمحيصُ التفاصيلِ التي (في الظاهر) ليس من ورائها دافع، هو ما يعيننا تحديداً على الوصول إلى النتائج والمعلومات التي تهمنا"[1].

الحُلُم والأدب

يقدمُ الحلم للمادة الأدبية تقنية فنية تزيد من محتواه الإبداعي، فالعلاقةُ وطيدةٌ وحميمةٌ لاعتبارات عدة تجمع بينهما، فبدون الأدبِ وفنونهِ الجماليةِ التي تحركَ المادةُ الحلمية يبقى الحلم مادةً نظرية، حيثُ تقفُ الدراسةُ عندَ تلك الوشائج التي تربط الحلم بالأدب، وتبيان كيفية تحوير تلك الأحلام بطريقة سردية تعتمد التقنية أساساً في بنيتها، وتعكسُ ذلك برواية السيرة الذاتية برابط داخلي لشخصية الأديب من خلال الأقوال والأفعال، مما ينعكس إيجاباً على النص بطريقة تفاعلية وتشابكية، وبذلك ينحو الكاتب برسالته نحو القارئ بسرد منطقي يشي بطرافة العمل النصي الخطابي الحكائي عن طريق الاسترجاع الإبداعي، ويرقى العمل الأدبي إلى مراتب عليا بشكله ومضمونه، يقدمُها صاحبُ النص بتقنيات سردية واضحة الأطر الفنية والأسلوبية لكنها معقدةُ التركيب الداخلي، إذ إنها ترتبطُ بعلائِقُ نفسيةً تكونُ رهينةُ النفسِ البشريةَ بمدخلات ومخرجات عدة: "تمتلكُ الأحلامُ بنيةٍ سرديةٍ تجعلُها تصلُ إلى مستوى الأدب،

للتفكير في قضية حتى وإن أبعدناها عن الوعي أو غابت عن الحضور المتوتر... للمزيد انظر نفسه، **الأحلام والرموز: أداة كشف وعلاج نفسي في مجالات الشخصية**.. ص:55ــ58، 2002.

1) خضر عادل، **الرمزية في الأحلام**. ص:45، علم النفس، ع49، 1999.

فلقد ساعدَ تكوينُها القائمُ على تتابعية الأحداث والوقائع في إمكانية تحولِها إلى سرد، لا يقلُ قيمة عن السرود الأدبية"[1].

الحُلُم وتقنيات السرد

فيما سبق، قدم تفسيرات وشروحاً لمفهومي الحلم والسرد، وقد لوحظ أن الأكثر قرباً من المادة العلمية الذي يقدم فهماً أدبياً حلم اليقظة، يتضح ذلك من خلال الرؤى المنبثقة عنهما التي توحي إلى دمج الواقعي بالمتخيل: "فقد ربطَ علماءُ النفس بين الأحـــلام والنـــصوص الأدبيـــة، مؤكدين حقيقة التشابه بين الأحلام وقصص الأطفال والمؤلفات الخيالية، فالروابطُ بينَ أحلامِنا النمطية وقصص الأطفال وغيرها من مؤلفات الخيال، ليست بالقليلة ولا بالعارضـــة، ويتفـــق أحياناً أن تتسنى لفنان خالق نافذ البصر، معرفةٌ تحليليةٌ بعمليةِ التحول التي لا يكونُ الفنانُ عادةً سوى مطيتها، فإذا هو ـــ وقد تتبعَ تلكَ العمليةُ في اتجاه عكسي ـــ يردُ الأثرُ الفني إلى الحلم"[2]

وليس أدل على ذلك في عملية البناء المتقاربة والمتشابكة مع فن السرد، الذي يخـــضع لمقومات العمل الأدبي بمقوماتهِ كافةً من تقنية وأسلوب وعملية بناء متكاملة، من أجل تكـــوين نص أدبي يخضع لمواصفات ومقاييس العمل الأدبي بإطاره العام، كذلك هـــي الأحـــلام فيهـــا تراتبية عميقة وبنية متماسكة واضحة المعالم، إذ تمتلك الأحلام بنية واضحة ومحددة، فغالباً ما تكون للأحلام بنية محددة، واضحة الهدف، تدل على فكرة.. ولذلك يتم التداخل ما بين الـــسرد والحلم، وظفه الروائيون في أعمالهم الروائية ولا غنى لبعضهما عن بعض: "وليست الأحـــلام

1) الخزعلي فاطمة، **الحلم في الرواية الأردنية**. ص:61، 2005م.

2) نفسه. ص:149، وما بعدها، 2005م.

التي يوظفها الروائيون في أعمالهم، إلا نوعاً من الأنواع السردية. فكل "حكاية مزعومة لحلم هي سرده، روايته بالضبط"[1].

من الضروري، التركيزُ والحذر وعدم خلط الأمور ما بين الحُلُمِ كحلم، والسردِ والحلمِ والرواية، والحلم في رواية السيرة الذاتية، والذي يحكم هذا ويحدد طبيعة العمل، مسألةَ اللاشعور والوعي والواقع والمتخيل وخاصةً في موضوع: رواية السيرة الذاتية؛ التي تعتمد الحقيقة والموثوقية أساساً لتفردها وتميزها عن الرواية التي تعتمد الخيال أساساً لتقنيتها الفنية: "وفي جميع الأحوال، إن دراسة الحلم، في وظائفه وقوانينه، خطوةٌ منهجيةٌ أولى وضرورية من أجل الانتقال إلى العلوم المرتبطة به والقريبة منه، والتي منها: علمُ الرمز، وعلم التأويل، وعلم المتخيل، والتأرخة، وعلم النص، والألسنية، والسيميائية، والبلاغة، وعلم الشعائر والعادات، وعلم البطولة، وعلم السيرة الذاتية"[2].

إن قراءة أجواءِ النص الأدبي بتمعن وتدبر، المتمثلُ برواية السيرة الذاتية الأدبية ــ موضوعُ الدراسة ــ التي تبرهنَ على أهليةِ وتقنية الحلم في سبر أعماق النفس الإنسانية من خلال تمحيص النصوص الروائية، ذلك الذي يغني المفهوم ويحدد مساره الطبيعي في كنه العمل الأدبي: "والحلم، بَعدُ أيضاً، وإذ يتيحَ إخراجُ المكبوتات، أو عداوتِنا للعقل والمجتمع والأخلاق، يساعد على التطهر الذاتي، وتخفيض القلق، واستعادة الصحة ــ أو اللياقة والسوائية ــ النفسية الاجتماعية. وفي جميع الأحوال، إنه موجود في كل نشاط للعقل، وفي شتى الظواهر النفسية ولا سيما في مجالات التعبير: التأرخة، السيرة الذاتية، رواية حادثة، الإبلاغ أو الفهم،

1) المرجع السابق. ص:151، وما بعدها، 2005م.

2) زيعور علي، **الأحلام والرموز: أداة كشف وعلاج نفسي في مجالات الشخصية**.. ص:53، 2002.

الأداء والتلقي؛ وفي كل وظائف اللغة، ووظائف كل من: الرموز والعلامات، كما الإيقونات والإشارات والتعبيرات ما بعد اللفظية"[1].

يُكْشَفُ عن ذلك في دراسة متأنية للسير موضوع البحث، وتبدأ الدراسة بثلاثية "حنا مينة"[2] (بقايا صور، والمستنقع، والقطاف)، فقد بث حنا مينة سيرته الذاتية بين سطور رواياته، وتعتبر هذه الثلاثية سيرة ذاتية لكاتبها حنا مينه، فهو يتحدث بلسان الطفل عن حياة البؤس والعوز والتنقل التي كان يحياها مع أمه المريضة ووالده السكير: "تتمثل واحدية المتن في حكاية ترويها الثلاثية. هذه الحكاية هي سيرة ذاتية يسترجع فيها طفولته وحداثته، يبدأ الاسترجاع من سن الثالثة، ويستغرق زمن الحكاية خمس عشرة سنة من عمر الراوي، يغطي الجزء الأول (بقايا صور) خمس سنوات من هذه السيرة، تبدأ مع الالتماعات الأولى لقدرة الذاكرة على التقاط صور الحياة؛ ويغطي الجزء الثاني، (المستنقع) قرابة ثماني سنوات؛ أما الجزء الثالث (القطاف) فهو يحكي عن صيف وخريف السنة الأخيرة من هذه السنوات الخمس عشرة"[3].

---

1) المرجع السابق. ص:62، 2002.

2) ولد "حنا مينه" في سنة (1924) بمدينة اللاذقية السورية المطلة على شرق البحر الأبيض المتوسط لأب فقير يعمل حمالا في ميناء اللاذقية وبائعا جوالا وجد بحار، انتقل مع أسرته الفقيرة إلى قرى لواء إسكندرونة قبل أن تنتزعه تركيا حيث قضت الأسرة ثلاث سنوات من الحياة المعدمة البائسة نهل الكاتب من وقائع نشأته الأولى تلك وسيرته الذاتية المادة الأساسية لروايته الثلاثية: "بقايا صور، والمستنقع، والقطاف".. وفي سن الثانية عشرة من عمره عمل مع أقرانه من الصبية الفقراء في دفع العربات الحديدية المحملة بالبضائع أمام البواخر الراسية على البحر إلى مستودعات الميناء، فانتقل من عالم الضعفاء إلى عالم البحر ورجاله الأقوياء، وتقلب في مهن وأعمال شتى، إلى أن استولت تركيا على لواء إسكندرونة عام 1939، فهاجر من السويدية إلى مدينة اللاذقية الساحلية مسقط رأسه، وفي اللاذقية فتح صالونا للحلاقة وفي اللاذقية أيضا عرف السجن السياسي لأول مرة بعد أن قبض عليه لاشتراكه في المظاهرات المطالبة بالاستقلال في أعقاب الحرب العالمية الثانية . بعد خروجه من السجن عام 1946م أغلق صالون الحلاقة ، وتفرغ للعمل الصحفي والأدبي ، مثريا المكتبة العربية بأعمال قصصية وروائية، يشكل البحر وعوالمه مساحة قصصية متميزة من مساحتها. محمداه وجدان، **صورة الصين السياسية في ثلاثية حنا مينه.** مجلة جامعة البعث للعلوم الانسانية، مج26، ع10، ص: 103ـ 124، 2004م.

3) العيد يمنى، **فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب.** ص: 76، ط.1، بيروت: دار الآداب، 1998

تناول "حنا مينه" في ثلاثيته الذاتية محاور رئيسية، تمثلت بـــ: الاحتكاك الطبقي، بين طبقة عاملة فقيرة وطبقة عليا ـــ الأسياد ـــ تمثل ذلك من خلال الحوار مع "المختار" الذي يمثل سلطة السيد ووالد الراوي الذي يمثل الطبقة المغلوبة على أمرها، بالقول: "... كلوا وتنعموا، الملكُ لنا والخيراتُ لكم! قال الوالد: الملك والخيرات وكل شيء لكم يا خواجة، لكن عين الإنسان لا تشبعها إلا حفنة تراب! قال المختار: لا تكن وقحاً[...] ما هكذا يتكلم المرابع مع معلمه. قال الوالد: حينَ يكونُ المعلم مثل حضرتك، يكونُ المرابعُ مثلي! أم تظن أننا عبيدك؟ أنت غلطان يا مختار.. قال المختار: أنت أحمق على كل حال[...] ونفسك الحامضة هذه! تحلّ، كيف الحلاوة هذه الأيام...؟" [1] ومن المحاور الأخرى: الخوف وجذوره في إطار نظام اجتماعي يصادر حرية الفرد منذ الولادة، الواقع الاجتماعي والسياسي: "وكان الفرنسيون وحدهم الذين لا يبالون بشيء، لأنهم ينتزعون اللقمة من الأفواه، في ذلك النهب الرهيب الذي قضى على كل شيء"[2] بعد هذه المعاناة من القسوة والتسلط لوحظ في المقابل لوعة الحرمان والفقر والجهل والمرض..: "لقد شربنا بولنا. نعم وأسفاه! حدث ذلك. شربنا بولنا! كنت أبول في كوب وأضعه في العراء ليتسحر، وفي الصباح أشربه. كان حامضاً، مقززاً، وكنت أبكي وأرفض، فتتوسل الي والدتي وتغلبني بتوسلها. وقد نصحنا فلاح أن نسحر البول في بطيخة مجوفة، وتبرع لنا بواحدة ففعلنا، ولم يتغير الطعم ولا الفائدة"[3].

وفي غضون السيرة، تناولَ مرتكزاتٍ وجوانب سردية مهمة، منها: فواجع المجتمع الأساسية وهي تطرحُ البؤس الإنساني من الداخل والخارج؛ عدم تحقيقُ العدالةِ الاجتماعية

---

1) للمزيد انظر مينه حنا، **بقايا صور**. ط.6، بيروت: دار الآداب، ص:157ـــ 158، 1997م.

2) نفسه، **المستنقع**. ص:211 ، 1991.

3) نفسه، **بقايا صور**. ص: 238، 1997م.

وفقدانِها ووجودِ صراعاتٍ اجتماعيةٍ مقيتة؛ سيطرةُ نظام الإقطاع في تلك الفترة على كل شيء: "... وريفٌ فقير، فقيرٌ إلى درجة أن الجوع والمرض والخرافة في كفة، وظلم الإقطاع في كفة مقابلة، وكلٌّ فلاح يدب تحت ثقل الكفتين، يشيلهُما في مشجب عصوي، على نقرته المدملة، كالقنِ الصيني، وينتظرُ الراحةَ في الموت، حيثُ لا يستطيعُ سيده بعد، أن يأمرَهُ بالنهوض، وبالعمل، أو يجلدُهُ بالسوط، ويعذبه بالتجويع..."[1] وبالتالي فإن هذا الحال المعيشي من التراكمات الزمنية المقيتة، ولد صراعاتٍ عدة لدى الأنا الكاتب من خلال إحساسه مع الذوات الأخرى النحن، وبدأ في التفاعل الجمعي مع الأطراف كافة من خلال الكتاب الثالث من سيرته الذاتية "القطاف".

تلك هي أغلبُ المحاور التي حامت حولَها الثلاثية، باعتراف "حنا مينه"، بأن سيرته ذاتية وغير ذاتية في آن، تحمل من الواقع والخيال الكثير، كتابة روائية وكتابة سير ذاتية، قدم من خلالها رؤيةً متكاملةً وشاملةً للحياةِ الاجتماعية والصراعات الطبقية، وجعل من ذلك معادلاً موضوعياً تمثل بالقوى الشعبية في نضالها ضد قوى الظلم الاجتماعي والسياسي، قضيةُ القهرِ والفقر والجوع والتشرد تم تصويره بجملة من المتناقضات الاجتماعية: الصراعُ بين الظلم والعدالة، وبينَ الاضطهادُ والحرية، وبينَ السلمِ والحريات، وبينَ كلَّ متناقضاتِ الحياة التي سادت ذلك الزمان والمكان، عبر عنها بتقنية سردية من خلال جلبه لتلك الوقائع والأحداث، بطرق فنية ذاتية واجتماعية في آن واحد.

تكشف الدراسة عن موضوع الحلم، وتتبع كافة أبعاده في ثلاثية "حنا مينه" الذاتية، بشكل منهجي ومفصل. ونعتذرُ من القارئ الكريم بخصوصِ الإطالة في ورود بعض الاقتباسات، نظراً للضرورة التي تقتضي ذلك في مثل هذه القراءات.

---

1) للمزيد انظر المرجع السابق، **بقايا صور**. ص: 234، وما بعدها، 1997م.

بقايا صور، حنا مينه[1]

يشكلُ الحلمُ في ثلاثية حنا مينة عالم الراوي الضمني الخاص، من خلال سرده السير ذاتي، فهو يحلم لذاته من خلال الواقع المعيش للمجتمع الذي ينتمي إليه، فالأنا تحلم حلمها الخاص ومن ثم تقحم نفسِها لتنفذ إلى الآخر الجمعي، النحن وتمثلاتها بإيجاد عالم جديد من خلال المضمون المعلن لصاحب الحلم، مصرحاً بذلك من خلال عملية التحول السريع للحاضر القاسي إلى مستقبل أفضل، في عملية استرجاعية باستخدامه المكثف لأفعال الماضي، قائلاً: "لكن تلكَ الدار التي هدمت تتراءى لي كبقايا حلم. كانت بدءُ وعيي بالوجود، وظلت رؤاها مزقاً، تتجمع وتتفرق، تظهر وتغيم، تتسلسل، تنقلب، تتجلس، وتمحي بفعل الزمن.."؛ وفي مشهد حلمي آخر لنفس السياق، يستحضر فيه الماضي، قائلاً: "كنتُ ابن ثلاث سنوات. أمي تؤكد هذا وأنا أستغربه، وربما كانت انبعاث الأشياء الماضية في ذاكرتي تفسر استرجاع طيوف الطفولة البعيدة تلك. إن الماضي له قابليةَ حياةٍ دائمةٍ في حياتي. في ذاتي ينضجُ ويتصفى ويشفّ كقطراتِ الماءِ الصافي ومع كل العمقِ الذي أعيشُ به الحاضر وكل الحلم الذي يسبق المستقبل ويبني لي مستقبلاً أحياه، يندر أن أتناول مادتي إلا من تلك القطرات"[2].

يستحضر حنا مينه عن طريق الاسترجاع السردي، تقنية الرؤية والحلم معاً، بحديثه عن الماضي في زمن الحاضر من خلال وعيه بالوجود والمشاهد المتحدث عنها، عن طريق الراوي (الأم)، ينبئ من خلاله عن حياة عاصفة من الهجرة والتمزق والآلام وفي المقابل تجدُ لديهِ الأملَ بتحقيق الحلم، بأن هذا الماضي وهذا الحاضرُ الذي يعيشهُ سوف يتبدل في المستقبل

1) مينه حنا، **بقايا صور**. ط.6، بيروت: دار الآداب، 1997.

2) نفسه. ص: 56 وما بعدها، 1997م.

القريب كما ذكر: "إن الماضي له قابليةَ حياةً دائمةً في حياتي": "وتدخلُ تقنيةَ الحلم على مستوى المضمون، في تمن أن يتحول الحاضر القاسي في أي زمان إلى واقع أفضل"[1].

يستحضر صورة خاله التي روتها له أمه، ويتماثلُ معها وتولد لديه رغبة داخلية ملحة بشيء من التماهى والتطابق،: "لقد كان هذا الخال طيباً وكريماً، وقد أحبه الجميع، وأحبه الله، وأحبه الموت فأخذه، فلماذا لا يحبني الموت ويأخذني؟ كان خالي عبر حكايتها، قد أصبح ملء خيالي، حتى لأود الذهاب إليه، والبقاء معه، في حضن "أبينا إبراهيم" الجالس في السماء الزرقاء"[2].

يستهل حديثه الاسترجاعي عن طريق الراوي ــ الأم ــ في مقدمة الثلاثية إلى أن يصل به المطافُ أن يعي بوجوده، فيبدأ سرده الذاتي يتضحُ أكثرَ بتسلسل الأحداث والمشاهد الأولية: "وهناكَ لأولِ مرة، وعيت وجودي [...] انتهت الصور المحروقة في فيلم الذاكرة، وبدأ تسلسل الأحداث والمشاهد"[3]، تسمى هذه المرحلةِ البداياتِ ورحلة البحث عن الذات، أنا السارد نفسه، تقف الأنا صوتاً سردياً ناطقاً بهموم الذات وأحلامِها وذكرياتِها السابقة، إذ إن مجرد التفكير في الكتابة الذاتية، يحيل إلى العودة للبدايات الأولى للشخص نفسه، والذي يعين الذاكرة التي هي عرضة لآفة النسيان، من هنا جاءت ضرورة الاستعانة في استخدام الأسلوب الروائي في كتابة السيرة الذاتية؛ وذلك من أجل العون والمساعدة في توظيف عناصر الرواية في استخدام أسلوب التخيل، وإضفاء طابع "الصدق الرمزي"[4]، يقدم بهذا الوعي الوجودي، مرحلة أولية للحلم عن طريق السارد نفسه: "إن الرحيل هنا قد يعني السفرَ في رحلة البحث عن الذات وعن المعرفة،

---

1) جيار مدحت، **باب الفتوح: القناع، الحلم، اللغة**. ص:250، ع2، مج4، 1984.

2) للمزيد انظر مينه حنا، **بقايا صور**. ص: 63، وما بعدها، 1997م.

3) نفسه. ص: 79، وما بعدها، 1997م.

4) للمزيد انظر كتابنا، عثامنة فايز، **السيرة الذاتية في الأردن: الذات والإطار الاجتماعي**. استرجاع الذات، ص: 27، 2007م.

وقد يعني الحركة من موضع إلى آخر، وقد يعني مفارقة عالم الحواس إلى عالم الرؤى والنوم والأحلام؛ ذلك العالم الذي ارتحل الشاعر إليه، مقسماً على ولائه له، والتزامه به، وإقامته فيه. وخلال هذا الرحيل يكون النوم صحواً، والصحو نوماً، والإغفاء يقظة، واليقظة إغفاءة"[1].

يستحضر في مشهدٍ حلمي آخر الموروث، ويوظفهُ في النص بطريقة فنية تعتمد السرد المتسلسل لأطراف الحكاية أساساً له، جميع الشخصيات[2] في ثلاثية "حنا مينه" يحلمون بعالم جديد من خلال متغيرات وحقائق تراثية حدثت فعلاً هي في الأصل واقعية، مطلبهم الحلمي: الأمن، الطمأنينة، والسلام. قائلاً: "وكيلا يحدث الطوفان، وليكف الناس عن الأذى، وحتى يأتي يوم "يرعى فيه الذئب مع الغنم"، كانت الوالدة تبتهل إلى ربها وتسأله الرحمة والغفران. ومنذ حكايتها عن نوح والفلك والطوفان، واقع لا محالة. صرنا نعد الأيام وننهض كل صباح لنرى أين بلغ الماء.. وكنا نتخيل الحمامة وغصن الزيتون وقوس قزح فنطمئن.."[3] هذه التخييلات والطموحات والتصورات قد تتحقق من خلال الصبر والمثابرة، بهذا الخصوص تتحدث العطار في مقدمة الثلاثية، قائلة: "وهذه النزعة في تأكيد "قدرة الإنسان الجبارة" على أن ينتصر دائماً على الصعاب والمعوّقات، ليست مجانية تحذف الجانب الآخر غير المنتصر، غير المتغلب على الصعاب، غير المتألم بسبب من عذاباته، وإنما هي تقفز عليه ـ باعتباره تحصيل حاصل ـ لتركز على الجانب المنتصر، المشتعل، النافض رماده أو ترابه، في عملية بعث تمت إلى

---

1) عبدالحميد شاكر، **الحلم والكيمياء والكتابة**. مجلة فصول، مج7، ع2/1، ص: 161، 1987م.

2) الشخصيات هم: الوالد، الوالدة، الأخت، الخال، زنوبة، رئيفة، فايز الشعلة، اسبيرو الأعور، الاستاذ عبده حسني... وآخرون.

3) للمزيد انظر مينه حنا، **بقايا صور**. ص: 98، وما بعدها، 1997م.

البعث "الاليعازري"[1] بنسب، البعث الذي ينطوي على كمون الحياة في قلب الموت واعتماد هذه البذرة الحياتية الكامنة وإنباتها"[2].

وسواء أكان الحلم يقظة أم حلم نوم أم حلماً رمزياً إنسانياً قومياً، تتكون لديه آمال، وتطلعات، يرتجى تحقيقها، تبدأ بمرحلة الطفولة، وتسير دورة متكاملة: "الحلم له دورة ذات حلقات من الطفولة فالتفجر فالخمود والنهاية؛ وكذلك فعل الحياة، طفولة فيفاعة فرجولة فكهولة، وكذلك أفعال الحب والجنس والحرب والإحراق ونشاط الكتابة الإبداعية وكل الأنشطة الصهرية التحويلية المشابهة"[3].

يبدأ بسرد محاور حلمية، منطلقاً من خلالها إلى الكلام المعلن والصريح، والبحث عن الحرية، والتحرر من كل أشكال العبودية، ما يتمثل عنده عن طريق بث الهموم والشكوى إلى أحد أعيان البلدة وأصحاب الكلمة المسموعة: "كان ينزل البحر لابساً "مشلحاً" من الحرير، فينظر إليه الفقراء الحفاة نصف العراة من أمثالنا، وينسجون حوله الحكايات والأغاني. كانوا يقولون: "نزل باصوص الأمير لابس مشلح الحرير"؛ كان الصراع في الليل والنهار، مع الظلمة والريح: "الانسان يموت مرة واحدة. تلك هي الحكمة"[4]، بهذا السرد يقدم رسالة مفادها: حرية الأديب أو صاحب الاعتراف، بجرأة الطرح وبتحيين الخطاب الحكائي كيفما يشاء، فقد لوحظ ذلك في ثنايا الثلاثية، تلك هي الحرية "رفض وتمرد" على المألوف: "يحلو لعشاق النقد التقييمي في الأدب العربي أن يعدوا "حنا مينه" أبرز أسم بعد "نجيب محفوظ" على خارطة الرواية العربية المعاصرة.. ويكفي لدى أصحاب هذا الرأي أنه صاحب أكبر وأجرأ سيرة ذاتية كتبت

---

1) بعث اليعازر، قيامه من الموت كما في المسيحية. انظر مينه حنا، **بقايا صور**، ص:10

2) للمزيد انظر تقديم العطار نجاح، جدلية الخوف والجرأة، ص:10، من الثلاثية، **بقايا صور**، 1997م.

3) للمزيد انظر عبدالحميد شاكر، **الحلم والكيمياء والكتابة**. مجلة فصول، مج7، ع2/1، ص: 161، 1987م.

4) مينه حنا، **بقايا صور**. ص: 88، وما بعدها، 1997م.

باللغة العربية حتى الآن، متمثلة في ثلاثيته الملحمية الذاتية الكبرى: "بقايا صور" و "المستنقع" و "القطاف" التي جاءت بعد ثلاثيته البحرية الأخرى عن "حكاية بحار" و "الدقل" و "المرفأ البعيد" وكلاهما يضمن له مكاناً متميزاً في ساحة الإبداع الروائي"[1].

يقدم "حنا مينه" اعترافه وأمانيه في جانب آخر من التكثيف الحلمي، بتقمص شخصية الخال "رزق" وعودة والده وحلمه بمولد موسم جديد يبشر بالخير، للخروج من حالة الصراع الاجتماعي المتمثل بالمعاناة والفقر والجوع إلى عالم أرحب وأوسع من ذي قبل، هذه الصورة ترتسم في مخيلته: صورة الشر والخوف المتمثلة بشخص المختار، وصورة للخير والأمان بشخص الخال: "وإلى أن أكبر وأصير مثله، وإلى أن يعود الوالد ونفرح به، وإلى أن يأتي الصيف ويورق التوت ونربي دود الحرير ونحصل على موسم القز فنسدد ديوننا ونرحل، كان علينا أن نعيش ما تبقى من أيام الشتاء، وأن ترسم مخيلاتنا الصغيرة صورة للشر والخوف بشخص المختار، وصورة للخير والأمان بشخص الخال..." [2]. ولعل هذا الخلق والخيال والواقع والابتكار، لهو من أنواع السرد التقني الموازي في نفس الوقت، فقد تمثل ذلك عند بهاء طاهر: "الحلم يشتمل في جوهره على تداخل بين الأزمنة والأمكنة والشخصيات، وفيه يتحقق المستحيل من خلال آليات التفكيك والتكثيف، فالشخصيات التي لم تلتق، تلتقي والأحداث المتباعدة تحدث معاً، وفي لحظات قليلة تتجمع قرون عدة"[3].

وبتدقيق النظر في لغته وطرحه السردي، يجمع من خلالهما أموراً كثيرة، يوظفها ويصبها في بوتقة واحدة لتخدم النص السير ذاتي لديه، إذ إن بين الواقع والحلم وشائج قربى

1) فضل صلاح، **أساليب السرد في الرواية العربية**. ص:45، ط.1، دمشق: دار المحبة، 2009.

2) مينه حنا، **بقايا صور**. ص:118ــ 119، 1997م.

3) عبدالحميد شاكر، **الموت والحلم في عالم بهاء طاهر**. ص:189، فصول، ع2، مج12، 1993.

وصلة رحم، يتداخل بالحلم المعقول واللامعقول وتوهم بواقعيتها من حيث الشخصيات والأماكن والبلدان، لكن هذا على أرض الواقع غير موجود مجرد نسج خيال وقريبة من الرمز، فالحلم ينفتح على كل ما هو غرائبي ومدهش، قائلا: "لو تمهل الليل واستأنا الصباح! لو لم يكن ليل ولا صباح. ولو، في الأمنية، حدثت المعجزة بين الليل والصباح... ولو أن الذئب، في استجابة القدر، تحول إلى حمل، فألغى المختار قراره في أخذ الطفلة خادما ورهينة، ولو.. ولو.. ويا حبل الأماني الكاذبات، يا نسيجاً عنكبوتياً تغزله قلوب الأمهات، انك أنت نفسك، في نسيج الواقع البائس"[1].

يتضح مما سبق، أن الحلم يسمح بالانتقال من زمن إلى آخر، وهذا يؤكد أن الفضاء الحلمي واسع ومفتوح الأطر، إذ يساعد الروائي على قول ما يريد، فتحدث الأنا الداخلية ــ اللاشعور ــ معتمداً الاسترجاع تقنية مساعدة للعودة إلى الطفولة، والطفولة تندثر وتنسى لكن بالحلم يستعاد ما فُقِدَ وضاع، إذ يختبئ الكاتب خلف لاواقعية الحلم.. لمثل هذا، فقد استحضر "حنا مينه" عن طريق (النحن) ما كانوا يحلمون به في جمع الحرير وأملهم الوحيد، وما يبرر ذلك اختباء الكاتب خلف لاواقعية الحلم، يتمثل ذلك بالقول: "وكل الرؤى التي انبعثت دفعة في الذاكرة. وسينقر بالمسطرة على طرف الطاولة ويقول متوجهاً بالكلام إليّ: أنت! بماذا تفكر؟ أعد علي ما كنت أقول! وسأقف مذهولاً من فرط رجة العودة المباغتة من ماضي الطفولة إلى حاضر الفتوة..." [2] لكن هذا الأمل والرجاء الحلمي سرعان ما يتبدد ويزول: "لم يأتِ التجار

1) مينه حنا، **بقايا صور**. ص:133ــ 134، 1997م.

2) نفسه. ص: 153، وما بعدها 1997م.

لشراء الموسم. والقلائل الذين جاءوا تريثوا ليفرضوا أدنى الأسعار"[1]، معلناً أن موسم الحرير في البلدة سوف يكون آخر موسم له نظراً لقدوم الحرير الاصطناعي بدلاً منه[2].

تتحدث "يمنى العيد" بهذا الخصوص، قائلة: "لأن حكاية السيرة الذاتية في عمل روائيّ لها، في ممارسة حنا مينة، كما سنرى، وظيفة مزدوجة: وظيفة تجذير الخطاب الروائي بمرجعية محلية، ووظيفة فتح السيرة الذاتية على ما هو أبعد منها، بحيث يرفع الذاتي الفردي إلى الإنساني الجمعي"[3].

يختم "حنا مينه" الكتاب الأول من سيرته الذاتية "بقايا صور"، وتبدأ لديه مرحلة أخرى من النضج والمقدرة بالاعتماد على الذات في عملية السرد، فقد بدا واضحاً أن الطفل أصبح يعي الأشياء من حوله، ويتولد لديه الإحساس بالمحيط الاجتماعي أكثر من السابق، والذي اعتمد بمجمله على رواية والديه وبعض الشخوص التي كان يقدمها في فترات متقطعة وبالتناوب، المرحلة المعلنة تتضح في نهاية الكتاب الأول، فالعلاقة الانقلابية بـــ "زنوبة"، وتبدل النظرة إليها؛ بدأ يحبها، ويحس بها أكثر من السابق: "قيض لي، بعد أيام، أن أرى "زنوبة" في هيئة أخرى، مغايرة لما كانت عليه في المرة السابقة. توارى الندم والخجل والانكسار الداخلي الذي طبع وجهها وحركاتها في الزيارة الأولى"[4].

يبدأ يتعرف على أشخاص جدد، وعلى أمكنة مختلفة، بدأت التجارب والمشاهدات تزيد من قدرته على التمييز، غدا في معاينة الأشياء أقرب إلى الفهم، وفي تذكرها، الآن أقدر على الإلمام بها، أخذ يتفكر، ويتأمل متيقظاً في الجانب الآخر من التخييل والحلم، عندما اخبرته

---

1) المرجع السابق. ص: 169، 1997م.

2) نفسه. ص: 171، 1997م.

3) العيد يمنى، **فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب**. ص:75، 1998.

4) للمزيد انظر مينه حنا، **بقايا صور**. ص: 282، 1997م.

والدته بأن تصحبه إلى اللقاط: "انداحت البراري في خاطري انداحاً مطرداً لمدى لا يحده حد، كانت هذه البراري تتمثل لي مساحات من الأراضي المزروعة قمحاً ذهبي السنابل، على أطرافها أشجار خضراء، وارفة، وبينها غدران من المياه الصافية، المترقرقة على قيعان من الحصى الملونة، وعلى الأشجار عصافير، وبين الأدغال طيور تدرج"[1].

يتحدث "حنا مينه" في نهاية الكتاب الأول، عن جوانب مهمة ومفصلية لمشاهد وتصورات، قد تكون حلمية، أو حلم يقظة، أو حلم إبداع في رواية السيرة الذاتية: تلميحات وإشارات لمرحلة الطفولة التي سينطلق من خلالها، وهي بداية مرحلة مهمة في حياة الكاتب ــ المراهقة ــ مشكلاً بذلك عناصر التطور السردي، في السيرة الذاتية: العاطفة تجاه المرأة، كان يجد في ذلك متعة الإحساس والأحلام، من هنا تحتل أحلام اليقظة مكاناً كبيراً في حياته العاطفية: "وكما في الأحلام التي ترتفع بصاحبها في رقدة الغفو عن الواقع، لتصنع له واقعاً آخر، [مزوقاً] عذباً، حبيباً.."[2] ولا يُستهان بهذا الاستحضار، فالإحساس بالسعادة أمر يختلف من إنسان إلى آخر، تبعا للمزاج والبنية الذهنية والروحية لهذا، فإن الأحلام[3] تأخذ بعداً آخر لديه في تشكيل السرد الذاتي، وهي تعبير عن: "حقائق لا مهرب منها، وعن أحكام فلسفية، وأوهام وتخيلات وحشية وذكريات وخطط وتكهنات واختبارات غير عقلية... وعما سوى ذلك مما لا يعلمه إلا الله"[4].

---

1) المرجع السابق، ص: 300ــ 301، 1997م.

2) للمزيد انظر نفسه. ص: 311، 1997م.

3) للمزيد انظر اليوسفي، **فتنة المتخيل**. يتحدث عن الحلم والرؤيا والانخطاف. مج3. ص48- 54. 2002.

4) غوستاف كارل، **علم النفس التحليلي**، ترجمة: نهاد ميثاطة، ص45. 1997.

المستنقع، حنا مينه[1]

تستمر الأحداث والمشاهد في الكتاب الثاني من الثلاثية "المستنقع"، بتوظيف التقنية السردية لرواية السيرة الذاتية عن طريق الراوي الثاني ــ الأم ــ وفي بعض الأحيان لوحظ نتفاً سرديةً بسيطة للأب، وما زال هذا البناء هو المسيطر في عملية الاسترجاع السردي، فقد تمثل ذلك بلوعة الوالد وحنينه للالتقاء بأهله، الذي يجهل مصيرهم، وأماكن وجودهم، وكذلك ندرة الكتّاب والقراء في تلك الفترة، إذ إنه لم يجد من يكتب لهم، ويخبرهم بحاله، فقد بات ذلك أشبه بالحلم الذي لا يتحقق؛ لانتشالهم من الجوع والفقر، وحالة الضياع: "ولم نكن ندري أين تقع اللاذقية هذه. كانت، فيما يبدو من كلام الوالدة، بعيدة جداً، وكان الوصول إليها مستحيلاً، واللقاء بهؤلاء الأهل أشبه بالحلم الذي لا يتحقق أبداً، ولأمر ما، خيل إلي أنني لن أرى أعمامي أبداً، كما لن أرى خالي الذي مات وذهب إلى السماء... ولماذا لا تكتب أليهم؟ سأكتب.. هذا الكلام سمعته من سنوات. ومن سنوات وأنا أسأل عمن يكتب لي رسالة فلا أجد"[2].

إن حالتي البؤس والإحباط حفزاه على الخروج من دائرة اليأس، بدليل صبره ومثابرته واعتقاده وحلمه بزوال تلك المثبطات، فكل شيء يتغير نحو الأفضل، يحلم بأمور كثيرة، من أجل تغير الحال، وتبدله، ينبئ عن ذلك بالخروج، والانطلاقة الأولية لفترة المراهقة: يتحدث فيها عن تلميحات، وإشارات حلميه، عن الشعور الحسي، والجنسي، يسترجع فيه كثيراً من الماضي: "وقبّلتُها وأنا أرتعش. سرى تيارٌ من الحرارة والعذوبة في جسمي كلَّه، واحمَرّ وجهي وأذني، وكِدتُ أبكي من فرط التأثر.."[3]، يعاود النظر والعودة لسابق أمره من خلال ذلك

1) مينه حنا ، **المستنقع**: الكتاب الثاني من بقايا صور. ط.6، بيروت: دار الآداب، 1997م.

2) نفسه. ص: 70، 1997م.

3) نفسه. ص: 97، وما بعدها، 1997م.

الإحساس: "ولقد كدرتني هذه الرسالة. شعرت معها بأول إخفاق عاطفي في حياتي، وتأكد لي، كأنما كنت قد نسيت، أنني لا أزال صغيراً، وأن من السخف أن أفكر تفكيراً عاطفياً على النحو الذي فعلت"[1]، كانت هذه المراحل تأتي على فترات متقطعة متردداً في قناعته بها: "في الحلم نعود إلى البدايات، إن بالنسبة لطفولتنا وتجاربنا الطفلية وبداياتنا أم بالنسبة للنوع وطفولة البشرية وبدايات التاريخ وتجارب الإنسان الأولى"[2].

تمثل إعجابه الشديد في محاور حلمية متعددة، بشخصيات أصبحت تشكل في داخله مبتغى وحلماً حقيقياً، برفع الكيد والظلم عنه وعن المجتمع الذي يحيط به، أمثال: "فايز الشعلة" و "اسبيرو الأعور"؛ الذي كان يكرهه، والأستاذ "عبده حسني": "وبدافع فطري، وإعجاب له براءة الطفولة وطهرها، وافتتان له جاذبية حلوة وطاغية، أعطيت قلبي كله، وجودي كله، ومشاعري كلها، إلى فايز الشعلة [...] صار بطلي وفارس أحلامي والمنقذ المرتجى لأمي وأخواتي، وللحي برجاله ونسائه، و"للصاز" بصلصاله وزواحفه"[3].

ومما يلفت النظر، استحضاره للمشاهد الحلمية التي تدعوه إلى الخروج من حالة الإحباط إلى حالة الأمل، والعطاء، والاستمرار؛ فقد أضحت حالة الخروج من الفقر، الذي يعني الموت، ومن الجهل كذلك حالة مؤكدة، بدليل التفاؤل الذي ارتسم لدى الجميع، والخروج من حالة اليأس والإحباط إلى مجالات أوسع من ذي قبل: "فهمت إذن لماذا يناضل الناس ولا يهابون الموت؟ الفقر هو الموت، والجهل هو الموت، الذل هو الموت، وهذا هو الموت المخيف.. أما الآخر، الموت لأجل العلم والخبز والحرية، فإنه طيب كالخوخة الصفراء، ومن أجل ذلك، كما هو

---

1) المرجع السابق. ص: 98، وما بعدها، 1997م.

2) للمزيد انظر زيعور علي، **الأحلام والرموز: أداة كشف وعلاج نفسي في مجالات الشخصية**.. ص:191 وما بعدها، 2002.

3) مينه حنا، **المستنقع**: الجزء الثاني من بقايا صور. ص: 294، وما بعدها، 1997م.

مكتوب في هذا الكراس، يضحك العمال في المحاكم، ويصرخون في وجه الحاكم ولا يخافون. تعلم هذا، وتذكره، وعلمه لغيرك عندما تكبر.." [1]، انعكس كل ذلك على الجميع وخاصة أفراد العائلة بتواجدهم في المدينة وليس في الريف.!! المراحل الحلمية الأولى أخذت تتحقق نوعاً ما، إنه طفل يختار أن يرى حلماً والحلم يصير واقعاً: "في الحلم تسقط كل القيود، اجتماعية كانت أم أخلاقية؛ وتتحطم كل شروط الحقل والعقل، وتتهدم؛ ويصبح الإنسان بلا حدود: كلي القدرة والمعرفة والحضور، مطلقاً، واحداً متفرداً ومستبداً، متألهاً متربباً، لا يداني ولا يجاري، إنساناً منفلتاً لا يعرف سوى نفسه ولا يهتم إلا بها"[2].

قدم "حنا مينة" سرد الأحداث المجردة بصدق كما تمثلت له، وأماط اللثام عن وجوه كثيرة من أبطاله السابقين، لذلك يُعَدُّ حنا مينه في رواية "المستنقع" شاهداً على العصر الذي تمثل أمامه في الثلث الأخير من سيرته الذاتية.

القطاف، حنا مينه[3]

يبدأ الكتاب الثالث والأخير من الثلاثية، "القطاف" بنهاية الرحلة بوصولهم إلى اللاذقية في الساعة الثامنة ليلاً، بالسرد عن طريق الراوي الوالدة أو الوالد ــ أحياناً كثيرة ــ مستهلة حديثها الإخباري بولادة ابنها في هذا المكان ــ اللاذقية ــ وإن كانت هذه الهجرة قسرية لا يرغب بها، وبعد جدال ونقاش دار بينه وبين والديه بخصوص تلك الهجرة، ملقياً باللوم والحسرة عليهما؛ نظراً للحال التي مروا بها، وعن سكر والده الشديد، مما دعا صاحب الاعتراف بالتصريح التالي والذي ينبئ بها عن سبب تداعي الأحلام لديه: "أكثر الأحلام إيلاماً

1) المرجع السابق. ص: 328، وما بعدها، 1997م.

2) زيعور علي، **الأحلام والرموز: أداة كشف وعلاج نفسي في مجالات الشخصية**.. ص:255ــ 256 وما بعدها، 2002.

3) مينه حنا، **القطاف**، الكتاب الثالث من "بقايا صور" و "المستنقع". ط.3، بيروت: دار الآداب، 1997.

هي الأحلام التي أرى فيها نفسي وأنا أتضارب معه.. إنه يعِدُ بالإقلاع عن السكر، لكنه لا يفي بالوعد. إدمانه يغلبه، والعمر يمضي، كما تقول الوالدة، ولا فائدة من إثارة الفضائح.." [1] وهذا التداعي يشي ويوحي الى المتلقي لكي يمسك بزمام الأمور وتتبع السرد الضمني الذي يجعل من الحلم مادة له: "ههنا بالذات يحدث الانخطاف وتكون الرؤيا. بل إن الحديث عن الانخطاف يأتي ليستدرج المتلقي إلى التسليم بأن الطفل صاحب رؤى وصاحب أحوال..."[2]، مثل هذه الأوضاع ــ الانخطاف والرؤيا ــ ترد كثيرة لدى العارف الصوفي من خلال تلك الأحوال والتقلبات التي يمر بها وتُقَدِّمُ له رؤىً وأفكاراً عميقة الدلالة والإيحاء[3].

يتكاثف الوصف لديه من خلال الحلم، ويعيده المكان الذي سيحبه فيما بعد إلى حالته السابقة بشيء من التفاؤل والأمل، قائلا: "لم أكن، ذلك الصباح، أدري أن اللاذقية ستكون أحب المدن إلى قلبي، وآثرها في نفسي، وأني سأعيشها، وأتنفسها، وأعشقها، وأكتب عنها، وأنها ستكون المدينة التي أفارقها، كلما فارقتها، على كره، وأن اسمي سيقترن باسمها، وكلماتي ستستمد نسغها من ضوئها، وفيئها، وشمسها وغيمها، وأن مقبرة الفاروس فيها، ستضم رفات أعز الناس عندي، وأني أنا أيضا، ذات يوم، سأدفن فيها، كما أرغب، وكما أوصي، لو احتُرِمَت رغبتي ونُفِّذَتْ وصيتي"[4].

---

1) نفسه، ص: 17، وما بعدها، 1997م.

2) للمزيد بخصوص الرؤيا والانخطاف والأحلام انظر اليوسفي، **فتنة المتخيل**. ص:52، وما بعدها. 2002.

3) **أعمال القلوب:** الغيبة والحضور والصحو والسكر والوجد والهجوم والغَلَبات والفناء والبقاء، كلها من أحوال القلوب المتحققة بالــذكر والتعظــيم لله (الحفنــي69)0 **والمقامات:** مثل التوبة، والورع، والزهد، والفقر، والصبر، والرضا، والتوكل، وغير ذلك0 والمقام في التصوف معناه: مقام العبد بين يدي الله عزّ وجل، بما يقوم به من مجاهدات ورياضات وعبادات (الحفني963). **والكشف:** الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية والأمور الحقيقية، وجوداً وشهوداً (الحفنــي723). **والعارف:** من أشهده الرب عليه فظهرت الأحوال عن نفسه، والمعرفة حاله0 وفي الحديث الشريف: "**من عرف نفسه عرف ربه**" (الحفني861)0 عثامنة فايز، "**الموجدة الــصوفية في بعديها الذوقي والمعرفي**"، **(بحث غير منشور)، ص:7** تحدثت فيه عن المقامات والأحوال لدى معتنق الفكر الصوفي التي تصل بالمريد في نهاية المطــاف إلــى الكشف والمعرفة...

4) مينه حنا، **القطاف**، ص: 26ــ 27، وما بعدها، 1997م.

وفي مشهد حلمي آخر، يغادر فيه المكان مسرعاً باتجاه البحر، ويخلو مع ذاته، بدأت تتداعى، وتتكاثف لديه الأحلام، والأمنيات، والذكريات، قائلاً: "كنت قادراً، في وقفتي تلك، أن أرى وأفكر معاً. الرؤية تبعث على التفكير، والتفكير ينشط الرؤية، والخيالات، وأحلام اليقظة، والهموم التي تنبت من تحت الأظافر، وهذا الفضاء الشبيه بإناء كبير، ونحن في جوفه، أسماك صغيرة تضطرب، فمتى ينكسر جامه ونتحرر جميعا؟"[1].

تساؤلات كثيرة يطرحها، تغري في الإجابة عنها! تلك التساؤلات هي التي تشكل بنية السيرة الذاتية لديه لما يأتي، ويعود لما هو أهم مما هو فيه بالبحث عن مأوى يسكنون فيه، فيبدأ مع والدته، يدير حواراً سردياً عما يمكن أن يعمل، بالرغم من عدم إجادته لأي مهنة، لكنه حلم يراوده منذ زمن، بإيجاد فرصة عمل، إلا أن هذا الحلم لم يكن ليتحقق، وقد شكلت له صدمة أولى تلقاها: "لم يتحقق حلمي بالعمل مع ابن عمي في المدخون. كان السبب المباشر أن العمل محدود، وطالبيه كثيرون.."[2] وبعد أن سدت في وجهه الأمور، بدأ يبحث عن عمل آخر ووجد عملاً هو وظيفة آذن، لكن الحرب حالت دون أن يستمر هذا المطمح: "فالحلم نوع من الإخراج المسرحي تشخص فيه أهواءنا فترتوي بعد ظمأ، وتلبس من الأقنعة ما يخفي حقيقتها وتصطنع من اللغة أساليب المجاز والاستعارة والكتابة، ومن رأي "سيجموند فرويدٍ S.Freuid" أنه يمكن أن نعتبر الأحلام خير وسائل للبحث التي نأمن أليها في الكشف عن عمليات النفس العميقة.."[3]

وفي مشهد حلمي آخر مفارق تماماً لما تقدم، يعود به إلى فترة المراهقة وتفكيره بالمرأة، إذ إن هذا الرابط يعود إليه في حالة النشوة والخروج من حالة اليأس والإحباط والحرمان:

---

1) المرجع السابق، ص: 30، وما بعدها، 1997م.

2) نفسه. ص: 54، وما بعدها، 1997م.

3) خضر عادل، **الرمزية في الأحلام**. ص:45، علم النفس، ع49، 1999.

"لماذا فكرت بالمرأة، في وقفتي تلك على الرابية؟ لقد استيقظ المراهق الذي في جسدي فجأة. أنا فرح، أنا من الطبيعة. المرأة رمز الطبيعة، عنوانها، المرأة هي الفرحة، وهي فرحتي اشتققتها، تمنيتها وتحسرت عليها.. كنت في تلك السن، أعرف المرأة في الحلم فقط.. هذه المشاعر عذبتني. وها هي الآن، وأنا أقف على الرابية، تهاجمني في اليقظة أيضاً، فماذا أفعل؟"[1] ومما يعزز ذلك ما كان يتمناه لوالده: "لم ألمه على عشق النساء في هذا الريف. أنا أيضا كنت، تلك الليلة، وفي اليوم الأول لتواجدنا على البورة، واليوم الأول الذي قتلت فيه الأفعى، على غاية من الانسجام الروحي، وإذا لم أشته الخمرة، فقد اشتهيت المرأة"[2].

فيما تقدم، تتماهي الذات الساردة مع الذات الفردية الأخرى بحقيقة الأفعال وتضمينها بالخطاب السير ذاتي، وهذا ما يؤكد أن كثيرا من المشاهد والأقوال والأفعال الغيرية في خطاب الحكاية لدى الراوي الضمني يعمل على تحيينها لنفسه، فتندمج السيرة الذاتية بالسيرة الغيرية، فكأن بصاحب السيرة يسترجع، ويروي لغيره، ولذاته في آن واحد، وهذه تقنية فنية تعتمد البناء السردي أساساً في عملها، قلما تلحظ في سير ذاتية أخرى.

يعود إلى حلم القراءة والكتابة بعد التطواف المحدود في عالم المرأة، ويعتبرها ــ الكتابة ــ المنفذ الوحيد، وحلمه السعيد، الذي يحقق به تطلعاته كافة وآماله، من كل معاناته السابقة في هذه الحياة: "وأن الحياة التي أسلمتني إلى عذاباتها مبكراً، قد خلقت مني فتى، منذوراً للعدالة مستقبلا. أهلي لا يفهمونني. لا يعرفون ما أقرأ، وربما لا يكترثون به، لكنني عارف، عارف أن عليّ، أنا الابن الوحيد لهذه العائلة الفقيرة، أن أعمل كي أحصل على اللقمة، وأنا أتعلم لأني

1) مينه حنا، **القطاف**: الجزء الثالث من المستنقع. ص: 75، وما بعدها، 1997م.

2) نفسه. ص: 117، وما بعدها، 1997م.

بذلك أنقذ نفسي من جهالة فرضتها علي الأيام، فأصبح واعياً أكثر. أما قراءاتي فليست للتسلية ولن تكون كذلك"[1].

يعاود الكرة مرة أخرى، معتبرها مصادفة حلمية، وأحقية شخصية، تتبدى له من خلالها الرؤى الكثيرة: "إنه القدر، في حالات الابتهالات القصوى، يتبدى لنا في صورة غير التي أنشأناه عليها في حلمنا، مع ذلك فإن الحلم مبارك، ولا بد أن نحلم. الحلم ضروري للحياة، لكن هذه، أحياناً، تأتيك بتحققات حلمية لم تخطر لك يوماً على بال، من أجل هذا: "إن الأحلام التحذيرية والابتنائية، أو الإرشادية والتوجيهية، تقدم نفعاً أساسياً في الكشف النفسي؛ ومن ثم للمعالج النفسي[2].

يسترجع حنا مينه حلمه الأول الذي جمعه بـــ "رئيفة"، تلك الفتاة التي لا ذنب لها سوى أن القدر جمعها بإنسان يختلف كثيراً عن غيره، لديه ما يكفيه من أعباء الزمن، من تشرد، وحرمان وفقر، إنه حديث النفس لدى السارد الضمني، فقد أخذت العلاقة تتوطد أكثر من السابق، إلى أن أصبح التبدل والتغير واضحاً تمام الوضوح، وفي مدة وجيزة، قائلاً: "التبديل يحتاج إلى وقت، لكي يتبدل الإنسان عليه أن يصبر كثيراً، أن يسمع ويرى ويعيش. أنا في لحظة تبدلت. سمعت ورأيت وعشت. قام "اليعازر" في داخلي. نبتت غرسة حبق. اخضرت وأزهرت وفاح عطرها، كيف يمكن أن يحدث هذا؟ كيف انتقلت من حالة الفرح والتألق منذ رأيت رئيفة.. تغير وتبدل جذري في أحلامه، يخبر عنها بأنها "أحلام حمقاء"[3] يتبدد الحلم لدى "رئيفة" ويفاجئها بالصد، وتنتهي العلاقة إلى مصير مجهول، هي تحلم بالاستمرارية، وهو لديه

---

1) المرجع السابق. ص: 160ـــ 161، وما بعدها، 1997م.

2) زيعور علي، **الأحلام والرموز: أداة كشف وعلاج نفسي في مجالات الشخصية**.. ص:252، 2002.

3) أنظر مينه حنا، **القطاف**. ص:285، 1997.

توجه آخر: "يكون الحلم مساعداً من وجهين: يُسقِط ويَحذُف؛ لكنه يُرسّخ ويُرسي. فهو من نشاطات الدماغ ذات الفاعلية؛ والمردودية، في تعزيز الكفاءة على إدارة مشكلات الأنا، واشتباكاتها مع الواقع؛ وعلى التحرر من ضغوطات الحقل. إذ هنا ينكفئ "الدماغ" على التمركز حول الذات أو ما هو خصوصي وشخصي، وعلى إفساح المجال للصور والمتخيلات، كما الذكريات والتوترات"[1].

يود إيصال رسالة إلى المتلقي، بالكشف عن الحقيقة المهمة لصراعه من أجل البقاء، هذا هو مطلبه الحقيقي، وحلمه الأكبر، الذي يحتاج إلى الصبر والتأني: "لقد حرمتني الطبيعة من المؤهلات الفطرية. لم أمنح جمالاً في الوجه، والصوت واليد، ولم يكن أهلي على مسكة من غنى، وليس لي من الدراسة إلا حظ ضئيل، وجسمي الناحل لا يكفل لي أن أعمل عملاً يحتاج إلى قوة العضل، والموهبة التي هي ملعقة ذهب لم تكن في فمي، وهكذا القتني أمي، منذ ولادتي، في بحر متلاطم، مكتوفاً، عاجزاً، ورغبت أن أسبح، وأن أجتاز الضفة إلى المدى الذي يتطاول اليه طموحها"[2] إنه ينزف من الداخل حتى ليسقط ذلك الأثر على القارئ نفسه، ذلك هو العمل الأدبي الذي يترك الأثر المباشر لدى المتلقي ويعطي انطباعاً وإحساساً بالمرارة، بيد أن تكرار حالة التماهي للسارد مع المسرود له، يقدمها بتقنية فنية، فيبدأها متسلسلاً بالأثر تلو الآخر: "لقد بهضتني طفولتي الشقية، وكان مقدراً لي، في معاناتي الأليمة المتواصلة، أن أقضي، أن أضيع، لفرط ما كنت ناحلاً حساساً، لكن ذلك كله، لم يحل بيني وبين التشبث بالحياة، والكفاح لشق طريقي الذي أدمى قدمي بأشواكه ولم يزل"[3].

1) زيعور علي، **الأحلام والرموز: أداة كشف وعلاج نفسي في مجالات الشخصية**.. ص:252، 2002.

2) مينه حنا، **القطاف**: الجزء الثالث من المستنقع. ص: 277، وما بعدها، 1997.

3) نفسه. ص: 277، 1997.

مجمل ما تقدم؛ يوحي أن حلمه، وسعادته يتموضعان في يوم القطاف الأكبر، في مشاركة الجميع، ومساعدتهم بعضهم البعض، وإزاحة أشكال الحزن وألوان الكآبة: "كان هذا العمل الجماعي جديداً علي. إن الجماعية بحد ذاتها تشكل لوناً من الجماهيرية التي تبعث على البهجة"[1] إنه الاندماج والتماهي من خلال (الأنا) بـــ (النحن) (الجماعية) هذا الحلم الجماعي حلم الانبعاث الجسدي والروحي، حلم الجماهيرية، وما تعنيه من معنى: "وهكذا يبدو الحلم استجابة لكل ما يجتمع حضوره في النفس حضوراً ناشطاً فمادة الحلم ــ بقدر تحليلنا إياها حتى الآن ــ قد رأينا أنها مجموعة من البقايا النفسية والآثار الذكروية ، اضطررنا (لما بدا من إيثار المادة الحديثة والطفلية) إلى أن ننسب إليها صفة نفسية تركناها حتى الآن من غير تحديد، هي صفة الحضور الناشط"[2].

وعن حديث الغربة لديه، يطمح بالعيش ضمن مجتمع آمن متعاون، البطالة التي كان يعانيها يرنوا إلى أن يعمل ويتحرر من قيود العائلة، من أجل هذه العائلة يسعى بإيجاد مأوى يعيش في داخله مع أفراد عائلته، هذه المساعي جميعها يوظفها عن طريق السرد الحلمي: "يتشكل الخطاب الروائي العربي في حكايته، عن هذه الذات في سلسلة لسانية هي حركة من المفارقة والمشابهة بين المرجعي المعيش والمتخيل الروائي، بين الواقعي والمحتمل، بين الحقيقي ورموزه الحالمة به"[3].

عمد صاحب الثلاثية إلى استحضار، وتوظيف، بعض أشكال العمل الأدبي؛ فقد دمـــج تلك المحاور الرئيسية في بنية السرد، في رواية السيرة الذاتية، واشتملت في حـــديثها الـــسير

---

1) المرجع السابق. ص: 347، 1997.

2) انظر فرويد سيجموند، **تفسير الأحلام**. ت: مصطفى صفوان. ص:269، بيروت: دار الفارابي. ط.1، 2003م.

3) للمزيد انظر العيد يمنى، **فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب**. ص:90، 1998.

ذاتي على كثير من المحاور الأدبية في العمل الروائـــي، كالخيـــال، والواقـــع، والـــذكريات، والمذكرات والمشاهدات، والرؤى، والأحلام.. وقد دمج هذه الأجناس معا من خـــلال الـــذات الساردة (الأنا) و (النحن)، وظف هذه المرتكزات معا في إطار أدبي رفيع المستوى، مقدما من خلاله منظومة رائعة لملحمة شعبية، ولشريحة اجتماعية، عاشـــت زمـــن التـــشرد، والفقـــر، والجوع، والحرمان من كل شيء؛ ليترك أثراً رائعاً لدى المتلقي، جاعلاً كل طرف من هـــذه الأطراف له علاقة وطيدة بهذه الملحمة، سواء أكان السارد أم المسرود له أم أطراف السلـــسة السردية داخل العمل الروائي السير ذاتي: "وهو انتقال من إطار المنظور الفـــردي النرجـــسي البيروقراطي المنغلق إلى المنظور الجماعي، اللبرالي، الديمقراطي، المتعدد، المنفتح"[1].

الخبز الحافي، محمد شكري

في دراسة السيرة الذاتية لمحمد شكري في: "الخبز الحافي"، و"الشطار" يقدم فيهما مـــن الخيال الواسع الأطراف، ويطرق من خلالهما جوانب المقموع، والمسكوت عنه فـــي الـــسرد العربي[2]، بكل جرأة وشفافية، مستعيداً أسفاره الذهنية في الماضـــي، مـــن منظـــور حلمـــي استرجاعي نثري، يدخل فيها المعقول واللامعقول، وهذه بنية فنية تحسب له بإيصال رسالة إلى المتلقي؛ ليترك في نفسه أثراً فنياً بليغاً، من خلال الحبكة التي يقدمها، وتتابع ما حدث زمنيـــاً، وتحديد دور الراوي في مثل هذا التتابع الزمني وتغييراته لنقل تلك العناصر إلى القارئ.

لم يتلق تعليماً "محمد شكري" طوال العشرين عاماً الأولى من عمره، عاش فقيراً جائعاً يائساً من والده وكارهاً له، أكثر ما روّعَهُ مْقتَلُ أخيه أمام ناظريه من قبل والده مما شكل لـــه حالة من العزلة والآلام والأحزان، حياته تختلف تماماً عن حياة كل كاتب، وبين حياته وحيـــاة

1) للمزيد انظر ثامر فاضل، **المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي**. ص: 31، ط.1، دمشق: دار المدى، 2004.

2) للمزيد انظر نفسه.

غيره وهذه التفاصيل المتعاقبة، والظلم الذي شعر به شكري، من أب قاس، وبيئة لها خصوصيتها، جعلته يفضح، ويعري الأمور المستورة والتصريح المباشر بأشياء تخدش الشعور والإحساس، مما دعا إلى مصادرة مؤلفه ــ الخبز الحافي ــ ويرجع هذا بالأساس إلى ما كتبه من كلمات لها علاقة بالتابوهات الاجتماعية، والألفاظ العارية التي تخدش الحياء العام، ولذلك ظلت حبيسة الأدراج؛ لتصدر مترجمة إلى عدة لغات كانت أولها الفرنسية قبل أن تصدر بلغتها العربية.

يبدأ "محمد شكري" سرده الذاتي في "الخبز الحافي"، باستهلال واضح الدلالة، معلناً فيه عملية السرد الصريح بضمير المتكلم، يعني ذلك أن رواية سيرته الذاتية مكتوبة بيد الكاتب نفسه، يتحدث عن بداية حياته من تشرد وفقر وجوع واغتراب وعلاقات جنسية مبثوثة في ثنايا سيرته الذاتية، فيسيطر السارد البطل على محتوى الخطاب حتى النهاية.

تبدأ المادة الحلمية لدى الكاتب من خلال تلك الموضوعات السردية المطروحة، وطرق إيحاء الحلم في ثناياها، فهي مغايرة تماماً لثلاثية "حنا مينة" وهذا طبيعي، نظراً لاختلاف طبيعة المادة الحكائية المطروقة فيما هو غرائبي ومدهش، لكن ثوابت الخطاب السردي السير ذاتي وعملية الاسترجاع واحدة ومنتظمة، ما ينطبق ذلك على تعريف "لوجون لمفهوم السيرة الذاتية، قائلاً: إنها "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة"[1].

لوحظ عمقاً واضحاً في طبيعة المادة الحلمية، الموحية كثيراً في تتبع ماهية الحلم لدى "محمد شكري" في كنه العمل السير ذاتي، متقمصاً شخصية مغايرة تماماً لشخصيته العادية ومختلفة نوعاً ما عن شخصيته الواقعية، إذ يتخذ الأحلام ركناً مهماً في سرده الاسترجاعي

1) لوجون فيليب، **السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ**، ترجمة عمر حلي. ص:8ــ9، 1994.

الذاتي، متماهياً مع تلك الشخصية الخيالية حتى ليصفه المتلقي أحياناً بالجنون: "لكن المؤكد أن المرء يصيبه الذهول عندما يعرف أن هناك طفولة على هذه الدرجة من البؤس الــذي يفــوق الخيال"[1] من خلال أسلوب البناء السردي لمادته الحكائية، إذ إن: "الدمج بين الحلمي والواقعي، والخيالي والوثائقي، والماضي والحاضر، والمعقول واللامعقول، المنطقي واللامنطقي، الحياة والموت، إنما هو مظهر لهذه الصيرورة السردية داخل بنية السرد العربي الحديث، وهو كمــا لاحظنا يسهم من الناحية الفنية في الارتقاء بمستوى الجنس الأدبي ويمنحه خصوصية وطنيــة وقومية عن طريق إعادة وصله بالموروث الأدبي والشفاهي الشعبي لشعوب العالم الثالث بشكل عام وللبلدان العربية، ذات الماضي التراثي الأسطوري والغرائبي الغزير، بشكل خاص"[2].

وظف "محمد شكري" تلك المراحل الحلمية بطريقة إبداعية فذة، حادَ بها نوعاً ما عــن المألوف في الأدب العربي، من أجل مواجهة قسوة الواقع، والنفاذ من المآزق والأزمات، وأبان من خلالها عن طروحات، وأهداف كثيرة تغذي فكره، وطريقة تفكيره، وتبيان عيوب النــاس على أرض الواقع الاجتماعي: "فالحلم يعني الإبداع والخروج عن المألوف"[3] والــنص لــدى محمد شكري بشكله العام ــ سواء أكنا نتفق أم نختلف معه بطريقة الطرح ــ فقد هيمن عليــه بشكله الجنسي في أغلب مختاراته الحلمية، وذلك عن طريق التخييلات التي بثها في نصوصه السردية، قائلا: "حلمت ليلاً آسية تفسخ حزامها. تطفو عارية. تنساب مثل النونــة فــي قــاع الصهريج. حلمتني أعوم معها. تحتها. على جانبينا. نقف في عناق ثــم نغــوص إلــى قــاع الصهريج لننام دون أن يقهرنا التنفس"[4].

---

1) للمزيد عن تلك المشاهد والصور انظر رووكي تيتز. ص: 298، وما بعدها، 2002.

2) ثامر فاضل، **المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي**. ص: 89، 2004.

3) انظر فهيم حسين، **المجتمع الحلم: رولف جينسين. مراجعة كتاب.** مجلة العلوم الاجتماعية، مج28، ع1، ص:207ــ 213، 2000.

4) شكري، **الخبز الحافي**. ص: 35، 2000.

يستحضر مادته الحلمية في مكان عمله الجديد ، مستعيداً ما جرى له ولوالـــده، يقـــول: "ذكرتني رشاقة جسمها بقوام آسية. خجلت أمامها، ووقعت فـــي خيـــالي. موضـــوع جديـــد لأحلامي.."[1] إن الأحلام المشتركة والصور الخيالية، تعطيه نشوة في الحياة، وتحرره من ذلك الواقع المرير، يسرح في خياله، ويعطيه مقومات العيش المثلى.

يود الانتقال إلى عالم آخر من خلال تلك المشاهد الحلمية، غير العالم الـــواقعي الـــذي يعيشه، فكثيراً ما كان يقتل والده ولا يحب ذكراه أبداً، حتى في الحلم الذي يجـــد فيـــه الأمـــل وعالمه الآخر، يتصور والده أثناء مطاردته له، قائلا: "حلمت أبي يطاردني. أحسست بيد تفتش جيوبي. لم أتحرك. تركت عيني نصف مغمضتين"[2]، يوظف السرد ويوجهـــه بتقنيـــة فنيـــة وبكثافة ملحوظة من خلال تلك الصور والأخيلة الحلمية البعيدة عن الواقع نوعاً ما،: "إن هـــذا الفعل السردي الحلمي يزحزح السرد الواقعي ويدفعه إلى منطقة الفنتازيا الغرائبية ويفتح النص على فضاءات تأويلية وقرائية لاحقة.."[3] وهو بالتالي يود إيصال خطاب إلى المتلقي، تمثـــل كنه الكاتب وتجسد هويته وشخصيته، من ثم: "إن الناظر فـــي العديـــد مـــن الـــسير الذاتيـــة والحوارات والمذكرات والبيانات والنصوص الروائية والـــشعرية والنـــصوص ذات المنحـــى التنظيري النقدي يلاحظ أن الصورة الحاصلة ل "الأنا" عن نفسها في هذه النصوص، الصورة المثبتة في قلب الخطاب تتشكل منشغلة بالمتلقي المفترض"[4].

يعاود الحلم مرة أخرى، يتذكر فيه آسية، ويندم على ما بدر منه، ويبدأ بمحاسبة نفسه، لعله "الصدق الرمزي" السير ذاتي، كما ذكر سابقاً: "أنا أيضاً شعرت بإنهاك وندم علـــى ذلـــك

---

1) المرجع السابق. ص: 56، 2000.

2) نفسه، ص: 95، 2000.

3) ثامر فاضل، **المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي**. ص: 106، 2004.

4) للمزيد انظر اليوسفي، **فتنة المتخيل**، ص: 11، 2002.

الاغتصاب الخيالي. أليس جنونا أن أتخيل جسم آسية وأغتصبها وأنا لم أعرف أهي ما زالت حية أم ميتة..؟"[1].

يعلن في محور حلمي آخر عن منحى جديد لواقعه وطموحاته، يجمع فيه الخيال، بأن الحال الذي يسلكه هو بر الأمان ومحطته الأولى والأخيرة، وأن يبقى مصمماً على هذه الرؤية ولا يجنح إلى شيء آخر، تمثل ذلك بقوله: "كنت سأستيقظ في السادسة صباحاً لأذهب إلى الميناء. رجوت خديجة أن تتركني أنام، أكدت لي أنها ستوقظني في أي وقت أشاء.. ركبت على ظهرها لأسافر، حاولت أن تسقطني من فوق سنامها، تمسكت جيداً بشعرها حتى لا أسقط في الفراغ، كانت ناقة تطير فوق صحراء، السقوط من فوقها هو ضياعي في صحراء مجهولة"[2] إذ يقرر بعد الانتهاء من هذه الحالة، بنقلة نوعية لمحتوى السرد؛ أن يتعلم مبادئ القراءة والكتابة بالعربية: "لا بد لي من أن أتعلم القراءة والكتابة. أخوك حميد كان قد علمني في مخفر الشرطة الجنائية بعض الحروف وقال لي بأن عندي استعداداً للتعلم"[3].

يختم في نهاية السرد من سيرته الذاتية بزيارة إلى قبر أخيه، يعطي ذلك أن صاحب الاعتراف يعود إلى ذلك العالم الملائكي بخلاف عالمه الشيطاني كما ذكر، إنه عالم الأموات الذي كان يجد فيه الطمأنينة والسكينة، معلنا أن سرده الذاتي لقصة حياته منذ وعيه وحتى سن العشرين كان يعتمد على التقنيات التالية: الحلم، والخيال، والذكريات، والمذكرات بكافة أبعادهما التصويرية، فجاءت نمطية السرد لديه؛ أن الصورة قرينة الخيال، والخيال بعد هذا التوظيف اقترن بالحلم.

---

1) شكري، **الخبز الحافي**. ص: 162، 2000.

2) نفسه. ص: 224ــ 225، 2000.

3) نفسه. ص: 225، 2000.

قدم "محمد شكري" في "الخبز الحافي" ثروة للفكر وللأدب العربي الحديث، أفصح عما لا يمكن أن يقال.. عن خفايا إنسانية تمثلت أمامه في تلك الأيام، فلهذا نشرت بلغات أوروبية عدة، وهي إن قرأت كما يجب ــ عدم إساءة قراءتها ــ فإننا نجد فيها غنى كثيراً للمتلقي بخاصة وللأدب بعامة.

الشطار، محمد شكري

في قراءة الكتاب الثاني من سيرته الذاتية "الشطار"[1] وتتبع الجوانب الحلمية فيها، نلحظ تصويراً واقعياً للأفعال والأحداث، التي تعكس تجسيداً لحياة الناس البسطاء المهمشين المنسيين، الذل والقهر يطاردانهم أينما حلّوا مما ينعكس ذلك على شخصية الكاتب وما اعتورها من بؤس وشقاء، ومما زاد من ذلك والده السِّكير وبطالته العملية ومعاملته القاسية لوالدته، هذا الأسلوب البدائي من الكتابة في الكتاب الأول، الخبز الحافي: "وها هو وبعد عشر سنوات أخر يكتب الجزء الثاني من تلك السيرة الذاتية الشائقة، ويختار له عنواناً "الشطار". وهو عنوان دال لا على هذا الكتاب "الثاني" من السيرة فحسب، وإنما على هذا المشروع السردي المتميز كله. وحتى تتضح الدلالة من الضروري العودة إلى (الخبز الحافي) وإلى المنطلق الذي انبثقَ منهُ النصُّ حتى نستعيد بعض ملامحه قبل الدخول إلى عالم (الشطار) الثري..."[2] ولعله بهذا الاستدعاء الشطاري، تبرزَ من خلالهِ براعة الكاتب في استغلال الحدث التاريخي؛ لمصالحة

---

1) **الشاطر، لغويا:** من أعيا أهله خبثا، ويقال شطر على أهله، بمعنى نزح عنهم، وترك موافقتهم وأعياهم خبثا ولؤما. والشطارة: الانفصال والابتعاد. وأعجزتهم البطالة، بسبب سوء تدبير الزعماء والحكام وغفلتهم عن مصالح العباد، وانهماكهم في الملذات ــ على حد تعبير المقريزي ــ فضاقوا ذرعا بغياب القانون وغيبوبة السلطان وغباوة العسكر وأهل الدولة... ومن المعروف أن هذا النوع من الحكايات الشعبية نمط فني شائع في الآداب العالمية، منتشر في جميع الحضارات، غير أنه من الثابت ــ تاريخيا ــ أن مثل هذا اللون من الحكايات، لا يزدهر إلا في فترات تاريخية بعينها، هي تلك التي تزامن مرحلتي التصدع والتفكك في كل حضارة، أي حين تخبو روح هذه الحضارة، أو يشرع نجمها في الأفول.. للمزيد انظر النجار محمد، **حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي**. عالم المعرفة، ص: 7 ــ 20 ع45، 1981.

2) انظر البنية النصية لسيرة التحرر من القهر، بقلم حافظ صبري؛ شكري محمد، **الشطار**. ص: 219، ط.1، بيروت: دار الساقي، 1992.

قضية حية من قضايا مجتمعه التي سنأتي على ذكرها، وهو بهذا الرجوعُ الزمني إلى الماضي يوظف الحلم بطريقة فنية تثري النص لديه وتجعلهُ غايةً في الأهمية من بين الدراسات الأدبية الحديثة: "فكما لا توجد رواية بدون بناء وشخصيات وأحداث ومكان، فلا سردَ روائياً بدون زمن خارجي يشتمله كإطار، وأزمنة داخلية يشتملها الحكي"[1].

يستمرُ بالسرد الحلمي من حيث انتهى في "الخبز الحافي"، الأمل والطموح الذي شغلهُ طويلاً وهو الذي دعاه إلى هذا التجوال الزماني والمكاني، فنجد أن حركة الزمان والمكان تتكثف كثيراً في الشطار بشكل ملحوظ، بانسياب وتدفق متواصل بين الماضي والمستقبل، فيدرك من خلالها معنى الماضي والحاضر والمستقبل..."[2] فقد تمثل ذلك، بالقول: صارت القراءة والكتابة عندي هوساً في الحلم واليقظة. أتخيل نفسي، أحياناً، حرفاً كبيراً أو قلماً. بئساً للحلم المكوبس! أحياناً، لا أجد ثمن دفتر فألتقط الأوراق البيضاء المستعملة لأكتب عليها دروسي.. هذا الاستدعاء الحلمي، ينتقل به نحو الحاضرَ ينسيهُ التفكير بملذاته الجسدية، معلناً عن انطلاقة جديدة يوحي بتقنية فنية من خلال هذه الانطلاقة: "قذارتي وهزالي أنسياني التفكير في الملذات الجسدية. أحس كما لو أني لم أتمتع أبداً بها. تفو في العالم المقمل"[3].

تبدأ الانطلاقةَ بتحقيق حلمهُ الذي تمناه، وسرعانَ ما يسترجعُ طفولتُه الماضيةُ مع والده الذي لم يكن ليريدَ له أن يصل إلى مبتغاه: "هو لا يرضى أن أكون ابنه، ولا أنا أرضى أن يكونَ أبي، يتعاظمُ تناحُسنا كل يوم، ينقصنا ولو زخرف الخيال. يقيناً أنه لم يحلم أبداً بمحبة أحد حتى نفسَهُ، وكذلك الحيوانات والأشياء، إذا لم تكن نافعةٌ له"[4].

---

1) للمزيد انظر جمعة مصطفى، **مقاربة لدلالة الزمن في السرد الروائي**. ص: 6، ط.1، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام. 2001.

2) نفسه. ص: 11، وما بعدها. 2001.

3) شكري، **الشطار**. ص: 35، 2000.

4) انفسه. ص: 97، 2000.

تبدو كثرةُ المحنُ والأزمات تلاحقه من كل جانب، لكن ذلك لا يمنعه من الاستمرار وتحقيق ما يصبو إليه، هذا الجانب المهم يعطيه المنعة والسير قدماً نحو الأفضل: "دوخني الفرح وسكرت احتفالاً بموهبتي الأدبية الدفينة.. تملكني الزهو والرفعة فتخليت عن المقاهي الشعبية في الفدان، والترانكات.. أتعطرُ حتى صرتُ أحملُ في جيبي قارورةً صغيرةً. ابن البراكةِ وعشيرُ الفئرانِ يتأنقُ، يتحضرُ، يتطورُ، يخرجُ من جلدٍ خشن ليدخل في جلد ناعم. والإلهام...؟ آه! لا بد من ملهمةٍ، ابن الوحلِ يستلهمُ.." [1]، يلحظُ في هذا الاستحضار حالةٌ من الوجد، نظراً لهذا التغير والتبدل الجذري في كل شيء.

وفي الفصلُ المعنونُ "الحالمون"[2] يقول: "أدركت أن جمالَ الحلمِ، في اليقظة والمنام، هو كل طموحٍ وثروةٍ هذه الأكواخ. إن الفقراء هم الحالمون الحقيقيون. يحلمون وهم في قواقعهمِ، بالاتساع، والعمل المثري، والمآدب، والحفلات الصاخبة حتى يغمى عليهم رقصاً وغناء، الكابوس أخفُ في وطأته عليهم بثقله الملازم للأسياد والأغنياء: إنهم يُكَبسون (من الكابوس) أكثر مما هم يحلمون"[3].

يؤكدُ ضرورةُ الحلمِ الذي يغير كل شيء نحو الأفضل، ويتعجب من أمور كثيرة يجدها معكوسةٍ، يريد أن يحلم لتغيير كل شيء وهذا التغيير يحتاج إلى ما هو أكبر من الحلم، قائلاً: "لنحلمَ أكثر، أكثر من الحلم، آهٍ من طائر البقر! ومن السمكة التي تقود سمك القرش! ومن طائر التمساح! ومن عصفور الكركدن! ومن العبد المقيد إلى مقعده، وهو يجذف، مُساطاً حتى

---

1) المرجع السابق. ص: 108، 2000.

2) للمزيد انظر نفسه. ص: 113، 2000.

3) نفسه. ص: 114، 2000.

يدمى ظهره! اليوم يخرمه الرصاص قبل أن يتشكلَ ظلَ قامتهُ في الشمس أو يتشبحُ في الليل في فراره"[1].

يبدي ندمه في مشهد حلمي آخر على ما مضى من أحلام وأخيلة، قائلاً: "كفى من هذا الهراءِ. تعلم كيف تحلم بالعوالم الأخرى، كما أصحابِها يحلمون بها. لا تغمض الأشياءَ كثيراً ما يتغذى الصالحُ بالطالحِ، وجوهٌ لا توحي لك بأي إحساسٍ تحبهُ، لكن لا بد من رؤيتها"[2] لعله في هذهِ المقطوعةِ، يتحدث عن المجتمع الشطاري من المنبوذين والصعالكة والمشردين الذي رفضهم المجتمع؛ بسبب فقرهِم وخمولهِم وتقاعسهِم عن العمل واستسلامهِم للمخدرات والعبث بأمور المجتمع الانحلالية، فكانت سمتهم الإباحية والتحرر من كافة قيود المجتمع الصالح، هو ينتمي لهذه الطبقة يود إعادة الاعتبار لهذه الطبقة المعدومة من كل شيء.

يتكاثفُ بمطلبهِ الحلمي في القراءة الجادة، وكتابة الرسائل إلى الأصدقاء، والتأمل، والحلم: "ليل الحلم بالأسفار البعيدة..؛ هيا نحلم قليلاً أكثر، أكثر من ذكرياتِ طفولتِنا، سعيدةٍ أو شقية..؛ لنحلمُ قليلاً، أكثر من الحلم.. صرتُ أحبُ في حي فال فلوري، ليل بيتي لا ليل الخمارات، صباح الجبل والبحر لا صباح الشوارع اللاهثة، والمقاهي التي تنتظر أول المستهلكين، إن الصدأ يرعبني"[3].

ومن الدلائل التي تشير إلى حالة التغيير والتبديل وانتقالهُ إلى عالمِ المعرفةِ، تضمينه في ثنايا السيرة أربع قصائدٍ شعريةٍ تحكي وتلخصُ أغلبَ منجزه السير ذاتي: "النرجسيون"، "علبة الوقيد"، "بخور"، والقصيدة الأخيرة "طنجيس"[4] التي تتحدث عن الرؤى والدلالات وعلى الحال

1) شكري. **الشطار**، ص: 135، 2000.

2) نفسه. ص: 136، 2000.

3) نفسه، ص: 137ــ 139، 2000.

4) نفسه، ص: 163، 2000.

التي وصل إليها، وليبرز الجانب الإبداعي الأدبي من خلال منجز السيرة الذاتية لديه: "انتهاء الجزءَ الثاني منها "الشطار" بتلك القصيدة الفريدة التي تلخص جزيئاتها المكثفة أهم ما في المشروع السردي من رؤى ودلالات. فهذه التحديات والاختيارات النصية لا تنتمي إلى عالم السيرة الذاتية بمعناه التقليدي قدر انتمائها إلى استراتيجيات الخطاب الروائي"[1].

ومجملُ القولْ: فإنّ تجربة "محمد شكري"، تزدادُ نماءً وعطاءً، يوظفُ تقنياته الفنية في الكتابة الإبداعية، ويجسدُ أشكال القهر كافة والعذابات عن طريق إحساساته الاجتماعية، وكان جريئاً في طرقه للمحرمات، نصه متميز في الطرح، وفي اختيار لغة الطرح كل هذا يجذب انتباه المتلقي لقراءة النص وتتبعِ أجوائِه كافة، وهذا المنظور بشكله العام يعد تقنية سردية حديثة لرواية السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث من خلال سرده الذاتي عن جيله لا عن نفسه، وقد عبر الكاتب عن ذلك من خلال المراوحة بين الواقع والحلم، واليومي والأسطوري، جاعلاً من مدينة طنجة مركز حوار السيرة لديه بكل ما فيها من شوارع وساحات وبنيان وأشخاص...

حاولت في هذا الفصل أن أقوم؛ بقراءة تفسيرية ومن ثم تأويلية، بأن ما يقدمه "محمد شكري" من خلال ذلك الواقع المؤلم والعالم السفلي، بتقديم رسالة إنسانية عن طريق الحلم، تعنى بالجوع والفقر والحرمان، حيث يتشكل الحلم في مثل هذه البيئات الخصبة ذات الطابع الحميمي الجماعي، ففيه تبنى صروحه ويتناسل...[2] للخروج من هذه المعاناة بالعودة إلى الوعي الحقيقي للإنسان والتحضر والتقدم: "وهذا يؤكد أن النص السردي هو نص مشحون بشفرات ورسائل لا نهائية وهو بمثابة جهاز إرسال سردي متواصل، يتحول فيه المتلقي أو

1) انظر حافظ صبري، **البنية النصية لسيرة التحرر من القهر**. ص: 225. محمد شكري، **الشطار**، 2000.

2) عبيد محمد، **سحر النص: من أجنحة الشعر إلى أفق السرد**..ص: 40، ط.1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2008.

القارئ إلى جهاز استقبال فعال، قادر على تلقي الرسالة وإعادة فك شفراتها وتأويلها، وصولاً إلى إنتاج دلالة النص المحتملة وفق سياقات زمنية وثقافية معينة"[1].

يشغل الحلم مساحة واسعة لدى :محمد شكري" في رواية سيرته الذاتية، فقد اعتمد عليه في مركزية السرد الذاتي من خلال تمثلاته وتأويلاته، موظفاً إياه بتقنية سردية عالية المستوى، وبذلك بدت الأفعال السردية متضافرة لتأويل الحلم وتحقيق رؤية الكاتب، بتحويل الخيال إلى واقع؛ بأن يعيش الناس بسعادة تامة وبناء حياة فضلى تتحقق فيها العدالة الاجتماعية، بعيداً عن الانحطاط والتردي، منددا بالاستبداد والظلم والفقر.

أصداء السيرة الذاتية، نجيب محفوظ[2]

رأيت أن أتبع منهجاً مغايرٌ لقراءة السيرة الذاتية لنجيب محفوظ[3] عن السير الذاتية السابقة، نظراً لطبيعة المادة المسترجعة في تلك الأصداء؛ يختار مقطوعات ومشاهد إيحائية وقصصاً قصيرة جداً من خلال توظيفه للرمز: "ويتميز المشهد بنمط الزمن حيث نرى

---

1) ثامر فاضل، **المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي**. ص: 12، 2004.

2) محفوظ نجيب، **أصداء السيرة الذاتية**. ط.1، مطبوعات مكتبة مصر. 1995م.

3) ولد نجيب محفوظ عام 1911 وتوفي في 30 أغسطس 2006 بدأ في الكتابة منذ بداية الأربعينيات واستمر حتى 2004، أغلب رواياته تدور حول الحارة وهي المعادل للعالم، من أشهر أعماله الثلاثية وأولاد حارتنا والتي منعت من النشر وبها فاز في جائزة نوبل للآداب، عمل في الوظائف الرسمية التالية: سكرتيرا برلمانيا في وزارة الأوقاف (1938ـ 1945)؛ ثم مديرا لمؤسسة القرض الحسن في الوزارة حتى 1954 ثم مديرا لمكتب وزير الإرشاد ثم مديرا للرقابة في وزارة الثقافة، بعدها مديرا عاما لمؤسسة دعم السينما ثم مستشارا للمؤسسة العامة للسينما والإذاعة والتلفزيون ثم رئيسا لمجلس إدارة المؤسسة العامة للسينما 1966ـ 1971. تعرض لمحاولة اغتيال على أثر نشره في جريدة الأهرام لرواية أولاد حارتنا بتهمة تطاوله على الذات الإلهية، ومنعت نشر أولاد حارتنا من قبل جماعة الأخوان المسلمين. فاز نجيب محفوظ بجائزة نوبل للآداب عن عمله الروائي أولاد حارتنا وكانت السبب المباشر لمحاولة اغتياله، لم يتخلى عن واقعيته الرمزية إذ نشر ملحمة الحرافيش 1977 ومع بداية الكتابة لديه في وقت مبكر لم يلقى ذلك من قبل النقاد، كتب سيد قطب عنه في مجلة الرسالة في 1944. للمزيد انظر آلن روجر، **مرايا نجيب محفوظ**. صص: 236ـ251، فصول، ع3، مج16، 1997. وكذلك العالم محمود أمين، "**العاصفة**" **شهادة نجيب محفوظ على العصر**. ص:233، 234، فصول، ع2، مج5، 1985.

الشخصيات وهي تتحرك وتمشي وتتكلم وتتصارع وتفكر وتحلم، فإن المشهد يمثل الانتقال من العام إلى الخاص"[1].

وما يعني من تلك المشاهد والنصوص تتبع الأثر الحلمي بأبعاده كافة ، فقد عمدت الدراسة إلى تدوين المشهد، ومن ثم إيراد قراءته وتبيان تقنيته الفنية؛ للوقوف على حقيقة الشخصية الذاتية لديه وما تتسم به من غموض: "إن نجيب محفوظ، ظل يتهرب من كتابة سيرته الذاتية، بل من الحديث عن حياته، لهذا تتسم حياته بالغموض، فقد رأى "ساسون سوميخ Sasson Somekh" (1933ـ1987) أن محفوظ ظل في بؤرة الحياة الأدبية المصرية لأكثر من عقد وليس ثمة الكثير مما يعرف عن سيرته. أما "عبد المحسن طه بدر"، فقد لاحظ أن المعلومات المتوفرة عن حياة محفوظ تتسم بمجموعة من السمات، من أهمها: الهروب من الحديث عن حياته الشخصية والتحول بالحديث دائماً إلى حديث الثقافة والأدب، واعتبار ما يتصل بحياته الشخصية منطقة سرية محرمة لا يجوز له ولا للآخرين الخوض فيها"[2].

وفي قراءة نقدية لـ "أصداء السيرة الذاتية" لنجيب محفوظ[3] لوحظ تغير واضح في طرق السرد؛ فقد تلاشت تقنية السرد التتابعي لرواية الأحداث وغابت مشاهد سلسلة الأحداث المترابطة برباط السرد المتبع في كثير من السير الذاتية، وبرز توظيف الرمز بشكل واضح في أغلب المشاهد الحلمية[4]، فقد أورد "جيرار جينيت G-Genette" في كتابه "خطاب

1) قاسم سيزا ، **بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ.** ص:65، [د.ط]، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

2) الشيخ خليل، **المرايا في ضوء رواية التكون الذاتي:** قراءة في سيرة نجيب محفوظ الروائية. ص:208، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، مج13، ع1، 1994.

3) لم تحظ الأصداء بالتحليل والدرس الوافي كبقية أعماله ولعل السبب في ذلك إلى ما تتميز به الأصداء من بناء فني عميق يحتاج إلى جهد من نوع خاص.

4) للمزيد بخصوص الرمز الروائي لدى نجيب محفوظ انظر عيد رجاء، **قراءات في أدب نجيب محفوظ: رؤية نقدية.** ص:208، [د.ط]، 1989.

الحكاية"[1] طرق تحليل المتخيل السردي: "فبمعنى أول ــ هو الأكثر بداهة ومركزية حاليا في الاستعمال الشائع ــ تدل كلمة الحكاية على المنطوق السردي؛ أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث"[2].

جاءت مادته السير ذاتية في الأصداء، متواترة المشاهد الحلمية والأخيلة البصرية والرؤى الذهنية الفلسفية؛ يدل ذلك على موهبته ومقدرته في جعل تلك المشاهد تغني عن بعض تقنيات سردية: "ولعل "نجيب محفوظ" معني باستغلال الحلم في أعماله الروائية لسببين: الأول؛ أهمية في كونه جزءاً أساسياً من تيار الشعور واللاشعور في وجدان الإنسان، والثاني؛ لأنه يلعب دورَ المعادلِ الموضوعي لحياة البطل ولمأساته ولأمانيه... إن قراءة "نجيب محفوظ" السير ذاتية، تتطلب إطالة النظر في كل حرف يكتبه، إذ يلجأ إلى تقنية فنية فلسفية مغايرة تماماً للتقنيات السردية الأخرى، فهي نصوص لا تسلم ذاتها بسهولة: "ويلاحظ الباحث عنصر الحلم الذي استخدمه الكاتب؛ ليأخذ طابع الظاهرة اللافتة في بعض القصص. وقد وظف "نجيب محفوظ" هذا العنصر توظيفاً فنياً وهو يتصدى لتحديد عدد من شخصيات قصصه أو لتطوير الحدث حيث يبدو التوظيف ظاهرة لا يمكن تجاهلها، والأحلام المستخدمة في تطوير الحدث أو رسم الشخصيات ــ كما توضحها قراءة متأنية لكل قصص الحلم ــ تأخذ وجهتين: في الوجهة

1) "أما كتاب، "خطاب الحكاية" لجيرار جنيت فلا يقدر بثمن، لأنه يسد هذه الحاجة إلى نظرية منظمة في الحكاية. فهو أكمل محاولة لدينا لتعرف مكونات الحكاية وتقنياتها الأساسية ولتسميتها وتوضيحها، ولذلك سيبدو أساسيا لدارسي المتخيل، الذين لن يجدوا فيه مصطلحات لوصف ما كانوا قد أدركوه في روايات فحسب، بل سينتبهون أيضا إلى وجود طرائق متخيلية سبق لهم أن فشلوا في ملاحظتها ولم يتمكنوا قط من تمحيص استتباعاتها. وسيتبين كل قارئ لجنيت أنه صار محللا للمتخيل أكثر حدة ذهن ودقة ملاحظة من ذي قبل" جنيت جيرار، **خطاب الحكاية بحث في المنهج**. ص:23 وما بعدها، ت: محمد معتصم وآخرون ط.2، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

2) انظر المرجع السابق. ص:37 وما بعدها، 1997.

الأولى نلتقي بالحلم الدال على شيء يكمن في ذاكرة الشخصية، وتنشد الخلاص منـــه. وفـــي الوجهة الثانية يهدف الحلم إلى تحذير من أمر سيقع في المستقبل"[1].

وعند القراءة الأولية للمشاهد الحلمية، ومحاولة تفسيرها، وتأويل ما يمكن تأويله، نلحظ في تلك المشاهد لوناً فلسفياً مكثفاً وموحياً[2]، عمد إليه الكاتب في كثير من رواياتـــه الأدبيـــة بشكل عام وفي الأصداء بشكل خاص. ومن ثم تبدأ الدراسة بكشف وتجلية تلك المشاهد وما بها من تقنية فنية وبناء قويم، يخدمان النص الأدبي الذي يعين على فهم رواية السيرة الذاتية فـــي الأدب العربي الحديث.

المشهد الأول: مقطوعة "الصور المتحركة" قائلا: "فمن يستطيع أن يثبـــت أن الـــسعادة كانت واقعاً حياً، لا حلماً ولا وهماً"[3] يبدأ بالسرد معلناً أن الواقع يختلف تمامـــاً عـــن الحلـــم والوهم، فالسعادة لا تأتي عن طريقهما، من خلال هذا المنطوق يستحضر الماضي ــ صـــور أفراد العائلة ــ ويدمجه بالحاضر من خلال عملية الاستذكار والاسترجاع يتحدث عن الصور في اللحظة الآنية، كل كلمة في هذه المقطوعة تقدم معنى مستقلاً يثير تساؤلاً مشروعاً يريد أن يثبت منذ البدء بأن الحلم هو حلم، والواقع يبقى كما هو، والوهم يبقى وهماً، يفلـــسف الأمـــور بطريقته الخاصة ويثبت أشياء تثير جدلاً في الحياة؛ من خلال سرده الذاتي بتـــصوير أشـــياء حسية تقع أمام ناظريه تلك هي وجهة النظر الفنية التي يستخدمها في سرده الذاتي: "ويمكن أن نقول أن قصور الواقعية النقدية يرجع إلى رفضها رؤية ما في الواقع من ممكنـــات لتجـــاوزه رغم أنها لم تتجسد بشكل ملموس، وإلى إغفال الاتجاهات الانقلابية العميقة، وارتـــداء دروع

---

1) العفيفي مجدي، **الأسس الفنية لتطور القصة القصيرة عند نجيب محفوظ.** ص: 370، فصول، مج2، ع4، 1982.

2) محمد رمضان بسطاويسي، **الخطاب الثقافي للإبداع الأدبي عند نجيب محفوظ:** القضايا الفلسفية في عالم نجيب محفوظ الأدبي. فصول، مج16، ع3، 1997.

3) محفوظ نجيب، **أصداء السيرة الذاتية.** ص: 17، 1995.

واقية تحجب الإحساس بحرارتها الكامنة قبل أن يتطاير شررها، وإلـــى تجاهـــل المتطلبـــات الإنسانية التي لم تستطع بعد أن تصوغ وسائل إشباعها، فهذه الواقعية ترى الواقع كما هو"[1]

فيما سبق، يدمج نجيب محفوظ تقنيات متعددة في مشهد واحد، لا يتجاوز فيـــه بـــضعة أسطر ــ ذلك هو الإبداع ــ فقد استرجع المكان والزمان واستخدم الوصف واستحضر أغلـــب الشخصيات (الأهل والأصحاب)، وبهذا الاسترجاع يود إيصال رسالة للمتلقي؛ بـــأن الظـــاهر الحسي لا يدل على الواقع المعيش (الصور الموحية) سواء أكان الظاهر بصورته الحـــسنة أم بعكس ذلك، إذ لا بد من معايشة الواقع: "ويخالف محفوظ في ذلك تقاليد الكتاب الواقعيين الذين جعلوا التهدم يصيب الأماكن والأشياء بنفس القدر الذي يشيخ به البشر"[2].

المشهد الثاني: تمثل في مقطوعة "من التاريخ" قائلا: "في ذلك الوقت البعيد قيـــل إنـــه هاجر أو هرب، والحقيقة أنه كان يجلس على العشب على شاطئ النيل مشتملاً بأشعة القمـــر. يناجي أحلامه في حضرة الجمال الجليل"[3] إن دلالة ذلك، يعطي انطباعاً عن خلجاته الداخلية بالطمأنينة والراحة النفسية، يصور تلك المشاهد الحركية من خلال مناجاته الحلمية موظفاً فيه تقنية الرمز، يستطرد في السرد ويدير حواراً يكون طرفه الآخر من خلال ذلك المشهد الحلمي الذي يأخذه إلى الأعماق، لتتضح له الرؤية العينية ويرى الحلم على ما هو عليه.

المشهد الثالث: يتمثل في مقطوعة "الأشباح" لوحظ اختلاف في سرده الذاتي يتحدث فيه عن رؤية خيالية بصرية، وهذه تقنية فنية يعمد من خلالها إلى دمج الواقع بالخيال من خـــلال الرؤية البصرية، بدا ذلك في تساؤله وخوفه على مدينته من خلال تلك الرؤية، قائلا: "وســـرح

---

1) فتحي إبراهيم، **العالم الروائي عند نجيب محفوظ**. ص: 78، الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1988.

2) للمزيد انظر قاسم سيزا، **بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**. ص:124

3) محفوظ نجيب، **أصداء السيرة الذاتية**. ص: 20، 1995.

بصري في متاهة الصحراء المسربلة بالظلمة الرقيقة. وسرعان ما خيل إلي أن أشباحاً تتحرك نحو المدينة... تساءلت وأنا أرتجف عما يخبئه النهار لمدينتي النائمة[..]"[1] في نهاية الرؤية البصرية يترك فراغات للمتلقي ليملأها يدل ذلك أن في داخله شيئاً لا يود الإفصاح عنه، يلفت به نظر المتلقي نحو تلك المدينة النائمة ليكمل ما أضمره الراوي.

المشهد الرابع: يتمثل في مقطوعة "حمام السلطان" يروي فيه عن تحول الحلم من حلم إيجابي إلى حلم كابوس بعد خروجه من حمام السلطان: "حلمت مرة أنني خارج من حمام السلطان، تعرضت لي جارية ودعتني إلى لقاء سيدتها، ومالت بي في الطريق إلى حجرتها لتهيئني للقاء كما يملي عليها واجبها... ووقفت بين يديها منهزما وقد علاني الصدأ... هكذا تحول الحلم إلى كابوس"[2] في هذا المشهد الحلمي لديه هدف مسبق من أجل بلوغ غاية ما لكن تعرض الجارية له حاد به عن جادة الطريق التي يحلم بالوصول إليها تبدل وتغير من حال إلى حال نوه بهذا من خلال الحلم الإيجابي والحلم السلبي (الكابوسي)

المشهد الخامس: مقطوعة "الرحمة" يفصح فيه عن حلم يقظة، يبدو متفائلاً كثيراً عن طريق شراء ورقة يانصيب، لعل الأمل والخير والرجاء يكون بهذا الحلم: "ويسلي أحلام يقظته بشراء أوراق اليانصيب لعل وعسى، وكلما اشترى ورقة غمغم: "رحمتك يا رب"[3] تتداعى أحلام اليقظة في هذه المقطوعة، ويتحدث بضمير المخاطب في معاناة النفس وحرمانها وتراكماتها، لكنه يوضح أن تلك الأحداث تبعث على الأمل وإنقاذه مما هو فيه، وتعمل على استعادة الماضي واسترجاعه لتلك الشخصية التي غابت عن الأنظار: "فالاسترجاعات الخارجية

1) المرجع السابق. ص: 21، 1995.

2) نفسه. ص: 22ـ23، 1995.

3) نفسه. ص: 29، 1995.

والاسترجاعات الداخلية (أو الجزء الداخلي من الاسترجاعات المختلطة) تخضع فعلا للتحليل السردي بكيفية مختلفة تماماً، وذلك على الأقل في نقطة تبدو لي جوهرية"[1].

المشهد السادس: يتمثل في "وجه من الماضي" يحيل ذلك تلقائياً إلى عملية الاسترجاع والاستعادة، وتتبدى من خلال ذلك للسارد رؤية حلم نوم، قائلاً: "رأيت ست نفوسه في المنام، ماذا جاء بك بعد غياب سبعين عاماً بل يزيد، كانت طلعتك بهية... لم يبقَ من الحلم إلا وجهك، وتساؤلي: ترى أما زلت على قيد الحياة! أما وقائع الحلم فقد تلاشت بعد استيقاظي مباشرة"[2] يسترجع بهذا الحلم الذكريات، بدليل ذكره للكلمات التي تدعو إلى السعادة والفرح.

المشهد السابع: يتمثل "شق الطريق" نلحظ حالة رؤية يقدمها عن طريق راوٍ آخر، بتقديم نصيحة معينة من أجل السير قدماً نحو الأفضل، قائلاً: "وجذبتني قوة خفية إلى ناحية ما فرأيت عجوزاً وقوراً يشع طيبة وصفاء... أيقنت أنه قرأ هواجسي وأنه يدعوني إلى قطع الروابط.. وأفقت من غشيتي، وحملت الأصغر بين يدي، وتقدمت أسرتي أشق لها طريقاً وسط الزحام"[3] يزداد يقيناً بهذا التصور بتقدمه نحو الأفضل، ويزداد الأمر وضوحاً عن طرق النصائح التي قدمت له، تتضح الرؤية العامة لمسلك الطريق الصحيح التي تنجيه من متاهات وعثرات هو بغنى عنها.

المشهد الثامن: "هدية" يستعيد بهذه المقطوعة، ماضيه الذي أشغله بهموم الأسرة ومطالب الشؤون العامة، ضاع وقته فلم يجد وقتا للعبادة، لكنه يجد العكس بتعويضه عن طريق الحلم في المنام، فالمشهد السابق يؤكد ويقدم لما يلي: "في تلك الليلة زاره في المنام من أهدى

---

1) للمزيد بخصوص وظيفتا الاسترجاع الأكثر تقليدية انظر جينيت جيرار، **خطاب الحكاية بحث في المنهج**. ص: 61 وما بعدها، 1997.

2) محفوظ نجيب، **أصداء السيرة الذاتية**. ص: 36، 1995.

3) نفسه ، ص: 38ـ39، 1995.

إليه وردة بيضاء وهمس في أذنه: هدية لا يستحقها إلا العابدون الصادقون!" وبذلك تتحقق الرؤية في حلم المنام: "رأيت في المنام قبراً ذهبياً قائماً تحت أغصان شجرة سامقة مغطاة بالبلابل الشادية.. هنيئاً لمن كانت نشأته في بوتقة الهجران"[(1)]، يستحضر تقنية الاسترجاع عن طريق المفارقة وتبيان التطابق ما بين الراوي والمؤلف والشخصية، وهو ما يدعو الناقد إلى التساؤل المطروح في ميثاق السيرة الذاتية وكتابتها، فقد أعرض "نجيب محفوظ" عن ذلك وعمد إلى إلغائها وتجاهلها: "إن قضية العقد السير ذاتي قضية جد معقدة ونسبية للغاية ولا يمكن بحال من الأحوال أن نحصرها فيما انتهى إليه المنظر الفرنسي"[(2)].

المشهد التاسع: "همسة عند الفجر" يقدم بهذه المقطوعة، رؤية يتنبأ بدنو الأجل بعد بلوغه سن معينة: "في مرحلة حاسمة من العمر عندما تسنم بي الحب ذروة الحيرة والشوق همس في أذني صوت عند الفجر: هنيئاً لك فقد حم الوداع، وأغمضت عيني من التأثر، فرأيت جنازتي تسير وأنا في مقدمها أسير حاملاً كأساً كبيرة مترعة برحيق الحياة"[(3)] يستعيد بهذا الاستذكار الحلمي، معاناته السابقة والظروف الصعبة التي مر بها، منتقلاً بذلك إلى حال أفضل من السابق فالعبارة لا تحتاج إلى تأويل بصراحة المضمر من قبل الراوي: "ولكن ما يشد الانتباه في "الأصداء" هو الأسلوب الذي عولج به هذا المحور فلاشي يحيل على القلق أو الخوف من توديع الحياة بل كل شيء يوحي ببعد النظر وتقبل المآل بحكمة. إن التطورات والمفاهيم التي جسمها النص في هذا المحور كلها مفاهيم إسلامية أصيلة عرضت في أسلوب تقريري يوحي باستقرارها ويدل على ضرورة تمثلها والعمل بها"[(4)].

---

1) المرجع السابق ، ص: 40ــ41، 1995.

2) للمزيد انظر طريطر جليلة، **رجع الأصداء: في تحليل ونقد "أصداء السيرة الذاتية" لنجيب محفوظ**. ص:49، وما بعدها، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

3) محفوظ نجيب، **أصداء السيرة الذاتية**. ص: 47، 1995.

4) انظر طريطر جليلة، **رجع الأصداء: في تحليل ونقد "أصداء السيرة الذاتية" لنجيب محفوظ**. ص:77ــ78، 1997.

المشهد العاشر: "في الحجرة الواسعة" يستخدم الرمز في هذه المقطوعة، الذي يجمع بين الحدث والشخصية، يقول: "في المنام رأيتني في حجرة واسعة عالية السقف، خالية من الأثاث عدا مائدة مستديرة في الوسط حولها كرسيان متقابلان.."[1] ويستطرد في المقطوعة التالية "اللحن" ليكمل سرده الحلمي، قائلاً: "في حلم ثان وجدتني في حجرة متوسطة يضيئها مصباح غازي يتدلى من سقفها.. إليك هذا اللحن، إحفظه مني جيداً، وترنم به عند الحاجة، وستجد فيه الشفاء من كل هم وغم"[2] لوحظ في تلك المشاهد الحلمية حالة من الوجد الصوفي، فالْمَوْجِدَة الصوفية لها أبعاد ذوقية ومعرفية بين الله والمُريد، فقد وظف مثل هذه المفاهيم كثيراً في ثنايا سرده الذاتي، فالأبعاد الذوقية المعرفية تختلف من شخص إلى آخر، كل حسب درجته الإيمانية وبالتالي تكون الإيحاءات والدلالات مختلفة متفاوتة: "الْوَجْد؛ وهو ما يكون عند ذِكرٍ مزعج، أو خوف مقلق، أو توبيخ على زلةً، أو محادثة لطيفة، أو إشارة إلى فائدة، أو شوق إلى غائب، أو أسف على فائت، أو ندم على ماض، أو استجلاب إلى حال، أو وداع"[3].

المشهد الحادي عشر: "اللؤلؤة"، تتضح لديه الرؤية في هذه المقطوعة، ويرى ما لا يراه كثير من الناس، يتحقق ذلك من خلال الحوار الذي يديره: "جاءني شخص في المنام ومد لي يده بعلبة من العاج قائلاً: تقبل الهدية! ولما صحوت وجدت العلبة على الوسادة، فتحتها ذاهلاً، فوجدت لؤلؤة في حجم البندقة، بين الحين والحين أعرضها على صديق أو خبير وأسأله: ما رأيك في هذه اللؤلؤة الفريدة؟! وأتعجب من إنكار الواقع الماثل لعيني. ولكن اليأس لم يعرف سبيله إلى قلبي"[4] وما يؤكد ذلك يتحقق في المقطوعة التالية "ليلى" إذ تتغير الرؤية بحسب

---

1) محفوظ نجيب، **أصداء السيرة الذاتية**. ص: 51، 1995.

2) نفسه. ص: 53، 1995.

3) الحفني عبد المنعم، **الموسوعة الصوفية**. ط.1، القاهرة: مكتبة مدبولي، 2003.

4) محفوظ نجيب، **أصداء السيرة الذاتية**. ص: 57ـ58، 1995.

الزمان والمكان، لكن كثيراً من الناس تعزِفُ عن مثل هذه الرؤية الواقعية، يقدم هذه المقطوعة ليدل بها كحكمة لأولئك الناس وتناقض أقوالهم: "قال أناس: إنها رائدة متحررة، وقال أناس: ما هي إلا داعرة..."[1] تحمل هذه المقطوعة في طياتها الشيء الكثير من المجاز اللغوي في القول الروائي؛ عميق الدلالة والإيحاء، يتحدث عن مجتمع بأكمله من أشخاص وأمة من خلال ذلك المجاز، لوحة تمت روايتها عن طريق راوٍ آخر واقترنها عصر الكلام الجميل وانكشاف الزيف فيما بعد: "هكذا يتضح لنا أن البون شاسع بين الأسلوب الذي اعتمده "نجيب محفوظ"... يطغى عليه التكتم ويلفه الغموض وتغلب عليه الصنعة الفنية لذلك تلوح لنا من خلاله أغلب الشخصيات المتحدث عنها في صور مغرقة في التجريد تنأى بها كل النأي عن سمات الكائن الحي الواقعي فإذا هي في أغلب الحالات أشباح تتشكل في ضمائر لغوية جافة خالية من الإنسانية ومجردة من الحياة (هو، هي، هما، هم) وقد يكتفي الراوي أحياناً بتعيين الشخصيات من خلال الإشارة إلى الجنس: رجل، امرأة"[2].

المشهد الثاني عشر: "سر النشوة"، يوظف فيه الرمز ـ المرأة ـ بهذا المشهد الحلمي المختلف نوعاً ما عن الحلم التقليدي؛ إنه حلم في حالة الصحو: "حلمت بأنني صحوت من نوم ثقيل على أنفاس رقيقة لامرأة آية في الجمال، رنت إلي بنظرة عذبة وهمست في أذني: إن الذي أودع سر النشوة المبدعة قادر على كل شيء فلا تيأس أبداً"[3]، يخبر في هذا الحلم عن حالة النشوة، بإيحاءٍ عميق للسير قدماً نحو التطلعات والآفاق فلا مجال لليأس: "تتلبس الصورة الحاصلة للـ"أنا" عن نفسها بملامح أخرى في المحاورة التي سطر فيها "نجيب محفوظ"

1) المرجع السابق. ص: 63، 1995.

2) انظر طريطر جليلة، **رجع الأصداء: في تحليل ونقد "أصداء السيرة الذاتية" لنجيب محفوظ**. ص:125، 1997.

3) محفوظ نجيب، **أصداء السيرة الذاتية**. ص: 65، 1995.

مذكراته..."[1]، وهذا ما يدعو للتعمق أكثر في نفسية الراوي وما يبحث عنه: "لذلك يبدو أن المرأة في "الأصداء"، هي صورة للحياة في تقلبها وزيغها، لأنها إذ تعطي بيد تأخذ بالأخرى لا يؤمن جانبها"[2].

المشهد الثالث عشر: "مأوى النعمة"، يدمج من خلال هذا المشهد الحلم بالأمل والخيال في صورة قصصية معبرة وموحية، مستخدماً الرموز الصوفية بكثرة في هذه المقطوعة، قائلاً: "ما أجمل العصفور في طيرانه وشدوه، مرة في سكرة من النشوة هتفت: يا ليتني خلقت عصفوراً، وإذا بي أنقلب عصفوراً يحلق ويشدو ويثب من غصن إلى غصن.. أيقنت مع الجهد الضائع أنه لا سبيل إلى الفوز إلا بالطيران واستراق النظر من فوق هامات الشجر. وجعلت أخطف النظرات المحترقة بالأشواق وهي تتهادى في أعماق البيت.."[3] يعرب الكاتب في هذا المشهد عن المعنى السطحي للسرد: "إن التأويل ليس سوى رحيل داخل الفجوة التي تنشأ في لحظة الكتابة بين الماضي معيشاً والماضي مبدعاً ومصاغاً في شكل نص أدبي، وليس التأويل، في هذه الحال سوى التقاط لعمل الاختلاف ومقدرته الهائلة على جر الكاتب إلى الإفصاح عن قناعاته المضمرة ومسلماته المسكوت عنها"[4].

المشهد الرابع عشر: "الذكرى المباركة"، تتابع الرؤى، وتتكاثف عن توظيف الرمز، فيأتي الحلم من صديقه، ويسأله عن حلم لا ينساه: "سألني صديقي الحكيم عن حلم لا أنساه، فقلت: وجدتني في خمارة وسط جماعة من أهل الخير والبركة، نشرب ونغني. وسأل سائل

---

1) للمزيد انظر اليوسفي، **فتنة المتخيل**. ص:160، 2002.

2) انظر طريطر جليلة، **رجع الأصداء: في تحليل ونقد "أصداء السيرة الذاتية" لنجيب محفوظ**. ص:126، 1997.

3) محفوظ نجيب، **أصداء السيرة الذاتية**. ص: 100ـــ101، 1995.

4) انظر اليوسفي، **فتنة المتخيل**. ص:166، 2002.

"ترى من يكون صاحب الحظ السعيد.. وثمل الجميع بسعادة شاملة وأنشدنا معاً: بـــشرى لنـــا نلنا المنى"[1].

المشهد الخامس عشر: "في الحظيرة"، يتم في هذا المشهد، تقديم السرد علـــى لـــسان الراوي الشيخ "عبد ربه التائه": "حلمت بأنني واقف في حظيرة أغنام مترامية الأطراف، وكانت تأكل وتشرب وتتبادل الحب في طمأنينة وسلام، تمنيت أن أكون أحدها، فكنت جدياً بالغ القوة والجمال"[2] ويستطرد برواية السرد لذات الموقف: "فإنني لم أجد تجارة هي أربـــح مـــن بيـــع الأحلام... رأيت في المنام قبراً قائماً تحت شجرة سامقة غاصة بالبلابل الشادية، هنيئـــاً لمـــن عاش ومات في بوتقة الهجران.. الكمال حلم يعيش في الخيال، ولو تحقق في الوجود ما طابت الحياة لحي"[3] يبدو في المقطع الأول متشائماً (وقوفه في حظيرة الأغنام) ونظراً لـــذلك فقـــد أصبح الحلم لا يعني شيئاً بالنسبة اليه، فيتمنى العزوف والهجران عن كل شيء: "هذه الأحلام التي هي الواقع من قبيل أحلام اليقظة صنعها خيال المؤلف الفني، تفتتح غالباً بصيغ موحدة أو متشابهة، كقول الراوي (في المنام رأيتني... أو في حلم ثان وجدتني"[4].

المشهد السادس عشر والأخير: يتمثل في "لقاء في الظلام"، يأتي بالسرد عن طريـــق الراوي، قائلاً: "وأنا في مطلع الشباب حلمت هذا الحلم: رأيت الـــصحراء متراميـــة أمـــامي، فأوغلت فيها ثملاً بحريتي. ولما أدركني المساء أردت أن أرجع، ولكنني ضلَلْت سبيلي.. وَهَلَّت بشائر الشروق ونحن نسير، ولمحت وجهه على ضوء أول شعاع، فإذا به وجه امرأة لم أشهد لحسنها مثيلاً من قبل، ورجوتها أن تقف لحظة، وركعت أمامهـــا فـــي خـــشوع، وأحطتهـــا

1) محفوظ نجيب، **أصداء السيرة الذاتية**. ص: 106، 1995.

2) نفسه. ص: 121، 1995.

3) نفسه. ص: 130ـــ134، 1995.

4) انظر طريطر جليلة، **رجع الأصداء: في تحليل ونقد "أصداء السيرة الذاتية" لنجيب محفوظ**. ص:75ـــ76 ، 1997.

بذراعي"[1]، يقدم في هذا المشهد الحلمي، صورة جمالية يسترجع فترات زمنية مختلفة، يبدأها من فترة الشباب ومن ثم تبدأ مسيرة العطاء: "وهلت بشائر الشروق ونحن نسير..."، يعطي هذا في ميثاق السيرة الذاتية، تبدل الحال وتغيره فيما مضى من الزمن، وتعدد الأصوات في بنيــة النص الحكائي: "والأرجح أن المؤلف أراد أن يعبر بهذا الاختيار الفني عن رغبته عن الخيار السير ذاتي المألوف وتوجهه إلى تركيبة سردية فسيفسائية غير متجانسة تتداخل فيها الأصوات الراوية فإذا هي متداخلة وإذا بعضها أصداء للبعض الآخر"[2].

فيما سبق، نلحظ من المشاهد الحلمية لأصداء السيرة الذاتية لدى "نجيب محفوظ"؛ أنها تتفاوت في الطول والقصر وفي الشخصيات والأماكن وفي النهايات والزمن، وتمثلت أغلب هذه المحاور في رواياته: "الحرافيش" و"الثلاثية" و"أولاد حارتنا" وقد لوحظ دور محوريٌ للمرأة في تلك الأصداء من حيث القيمة والبراءة، وفي شخصية "عبدربه التائه" التي تجمع إلى الخير والنبل والصوفية والحكمة وتعادل شخصية الكاتب نفسه، ويقدم فيها غموضاً فنياً وظف بطريقة إبداعية، وجاءت النهايات مفتوحة وحاسمة ومفاجئة ومدهشة أحياناً: "إن المعنى السير ذاتي الذي أفرزته بنية القص في "أصداء السيرة الذاتية" معنى غير نمطي مغاير للمألوف لا ينسجم مطلقاً وما يتوقعه القارئ المعاشر لهذا النمط من الإبداع وذلك عائد بالأساس إلى تقطع السرد وتمقطعه في ظل توزعه على بنى صغرى مكتفية بذاتها شكلاً ودلالة"[3].

إن أكثر ما يهم في هذا الفصل، المادة الحلمية التي تعتمد السرد أساساً في عملها التقني والبنائي كنوع أدبي، فالتفسير والتأويل للمادة الحلمية يسهل مهمة الباحث في الوقوف على

1) محفوظ نجيب، **أصداء السيرة الذاتية**. ص: 137ــ138، 1995.

2) انظر طريطر جليلة، **رجع الأصداء: في تحليل ونقد "أصداء السيرة الذاتية" لنجيب محفوظ**. ص:104، 1997.

3) نفسه. ص:73ــ74، 1997.

تقنيات السرد السير ذاتي، ويتوجب إشباعها بحثاً ودراسة، فتفسيرات الأحلام كثيرة ومتشعبة، لكن آلية التقنية السردية الحلمية هي التي تغني عن الفعل والقول والعمل، والحلم بتقنيته يفصح عن المقموع والمسكوت عنه، والحلم يخرج من إطاره العام لينفذ إلى عوالم غرائبية ومدهشة، والحلم الذي يقول ما يصعب قوله، والحلم الذي يعطي محتوى ليبهر المتلقي وينحى به إلى عالم لا معقول من خلال السرد المعقول، والحلم الذي يهدم ويبني من الآن نفسه. تلك هي أهم المرتكزات المحورية في الحلم وبنيته السردية في رواية السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، أغلب هذه المعطيات تكشفت من خلال قراءة السير الذاتية السابقة المتحدث عنها، فكل: "حكاية مزعومة لحلم هي سرده، روايته بالضبط"[1].

وخلاصة القول: فقد ركز نجيب محفوظ في "أصداء السيرة الذاتية" على ستة عشر مشهداً حلمياً بتفريعاته الثلاثة: حلم رؤيا، وحلم نوم، وحلم يقظة. جاءت مختلفة الأطوار والأدوار ومتعددة الأصوات بحسب رؤية الكاتب، عن طريق صوت السارد أو صوت الراوي، وأحياناً صوت السارد بضمير المخاطب، وأحياناً أخرى صوت الراوي بضمير المخاطب: "والمؤلف في هذه المرحلة من مراحل تطوره، يستهويه الانتقال السريع من شخصية إلى أخرى ومن موقف إلى آخر، وفي الشخصية الواحدة أو الموقف الواحد ينتقل من زاوية إلى أخرى ومن حدث إلى آخر. لقد حل عنده هذا الأسلوب الفلاشي في التكنيك بديلاً عن أسلوب المفاجأة والحبكة. هذا الأسلوب يتحول بسرعة من الحلم إلى الواقع، ومن الواقع إلى الحلم..." [2] ولوحظ كذلك اللعب بحركة الزمن من خلال سرده عن الزمن الماضي والحاضر دون ترتيب مسبق: "وتلقي (أصداء السيرة الذاتية) ضوءاً كاشفاً على تجربة الاستمرار بين لحظات الحاضر

---

1) الخزعلي فاطمة، **الحلم في الرواية الأردنية**. ص:151، وما بعدها، 2005م.

2) للمزيد انظر شكري غالي، **المنتمي: دراسة في أدب نجيب محفوظ**. ص: 317، ط.4، بيروت ــ القاهرة، 1987.

المتحولة من قمة قريبة العهد، ففيها نستطيع أن نستشف وجود حبكة تحتية قد لا تكون مرئية على السطح تربط كل الأصداء والخيوط المنفصلة معاً، وتلك الحبكة هي اللحن الذي يوفق بين كل الأضداد، بين العلم والإيمان، والعمل والتصوف، واليقين والشك، والجماعة والفرد، والحياة والموت"[1] إنَّ هذه الأضداد، تجعل المرء يقف مطولاً بالبحث والتمحيص والتنقيب الدقيق عن حجم الدلالة وطرق إيحائها؛ فهي منجز شمولي مهم ومتغير حداثي في الأدب العربي الحديث لرواية السيرة الذاتية العربية، ومما يؤكد ذلك أن الكاتب وقف عند كثير من المحاور المفصلية والمنجزات الحياتية التي بثها في ثنايا الأصداء: "إنه يعالج مشاكل أبدية تشترك فيها كل البشرية: الحياة والموت، الشباب والتقدم في السن، العلاقة بين الله والإنسان، بين الآباء والأبناء، الأزواج والزوجات ومشكلات الولاء لفلسفات سياسية واجتماعية"[2].

وفيما يخص تقنية الزمن، فقد استحضر في كل مقطع في سرده الذاتي لتلك الأصداء، فبدونه يخلو العمل الأدبي من تقنيته الفنية المعهودة: "يمثل الزمن عنصراً من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص. فإذا كان الأدب يعتبر فناً زمنياً ــ إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية ــ فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية إلتصاقاً بالزمن"[3] وهذا ما يجعل عملية الاسترجاع لدى "نجيب محفوظ" تأخذ بعداً غاية في الأهمية، فقد وظفَ بدقة متناهية بربطه مع تقنية الزمن المتوافقة مع الحدث السردي: "ومما لاشك فيه أن "نجيب محفوظ" برع في استخدام هذه التقنيات ونمقها، فجاء الاسترجاع ملتحماً بمستوى القص الأول مرتبطاً به ارتباطاً وثيقاً ملوناً بعواطف الشخصيات ومشاعرهم"[4].

---

1) فتحي إبراهيم، **نجيب محفوظ واكتشاف الحاضر**. ص:253، فصول، مج16، ع3، ص: 252ــ257، 1997.

2) شفيق ماهر، **نجيب محفوظ في مرآة النقد الإنجليزي**. ص:273، فصول، مج16، ع3، 1997.

3) بخصوص الزمن الروائي انظر قاسم سيزا، **بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**. ص:26 وما بعدها.

4) نفسه. ص:43

يحقق "نجيب محفوظ" من خلال تلك الأصداء والمشاهد الحلمية، وجهة نظر يعبر عنها بطريقة الإثبات والبرهان، وبحسب ما بدا، وظهر، من تلك الاسترجاعات والاستذكارات، لوحظ تقنية فنية عالية المستوى تم توظيفها عن طريق المادة الحلمية، ليدل بها وينفذ من خلالها إلى الولوج لعالم آخر مغاير تماماً للواقع المعيش، يبث حكماً وشعارات وأسساً فيها جزء من الحكمة والمنطق، يسترجع الماضي بشيء من الحسرة ويؤكد الحاضر وكله أمل وتفاعل مفعم بالحياة. بهذا الخصوص كتبت الروائية "نادين جورديمر Nadine-Gordimer" الحاصلة على جائزة نوبل للأدب عام 1991، مقدمة للترجمة الإنجليزية لـــ "أصداء السيرة الذاتية"، قائلة: وهو كتاب صعب التصنيف، لا هو بالسيرة الذاتية ولا هو بالرواية، وإنما هو كما يقول عنوانه: أصداء متخلفة في نفس الكاتب من خبرات حياة كاملة، ولقطات حقيقية متخيلة تلقي ضوءاً على بعض المشاكل الكبرى كعلاقة الروح بالجسد، وصراع الإنسان مع الزمن، وحوار الأجيال.. إنه مهما يكن من تفسيرات المرء لكتاب "أصداء السيرة الذاتية"، فمن المستحيل أن يقرأ الإنسان دون أن يكتسب ـــ مع المتعة العظيمة والشعور بالعرفان ـــ استبصاراً بالطبيعة البشرية، وأن يفوز بلمحة من تلك الملكة النادرة التي أصبحت شبه غائبة عن العالم الحديث: ملكة الحكمة، لا مجرد المعلومات التي يزخر بها عالمنا. إن محفوظ يملك هذه الملكة، إذ يواجه سر الوجود"[(1)].

لقد أغرب "نجيب محفوظ" في "أصداء السيرة الذاتية" كثيراً عن المتلقي، واستحضر كثيراً من الاسترجاعات والمشاهد الحلمية التي لا تفك مغاليقها بسهولة، لغتها عالية المستوى الدلالي لكنها مصطلحات واضحة ومفهومة في تركيبها العام، استخدم تقنيات فنية متعددة من أجل بناء نص سردي روائي يخدم ماهية السيرة الذاتية، وقد جاء بهذه التقنيات ليحفز القارئ ويجعله قادراً على البحث والقراءة الجادة، البحث المضني والشاق الذي ينعكس بالإيجاب على

1) شفيق ماهر، **نجيب محفوظ في مرآة النقد الإنجليزي**. ص:277، فصول، مج16، ع3، 1997.

الأدب والأديب والباحث والقارئ، فحقيقة قراءة "نجيب محفوظ" بهذا المنحى؛ تحيل المرء إلى كثير من المرجعيات والدراسات التي قدمت ودرست أدب "نجيب محفوظ".

وفي الختام، فإن هذه الدراسة الفنية لنماذج مختلفة من رواية السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، سعت إلى تجلية وكشف محاور ومشاهد حلمية مختلفة، عمل أصحابُها على استخدام السرد بطرقٍ مختلفة ومتفاوتة، وتم توظيف تقنيات فنية تثري النص الأدبي لينعكس على المتلقي، وسواء أكان الحلم يقظة أم حلم نوم أم حلماً رمزياً، تتكون لديه ــ صاحب السيرة الذاتية ــ آمال وتطلعات يرتجى تحقيقها، تبدأ بمرحلة الطفولة وتسير دورة متكاملة.

الفصـــل الرابـــع

اللقاء بين الشرق والغرب في رواية السيرة الذاتية

اللقاء بين الشرق والغرب في رواية السيرة الذاتية

تقديم

البحثُ في موضوع اللقاء بين الشرق والغرب طويلٌ وشاق، نظراً لتبعاته، وما يخلفه من آراء متعددة، وهو حديث شمولي، ومتعدد الجوانب، لكنَّ ما يهم الدراسةِ من ذلكَ اللقاءِ، تبيان جانبه الأدبي، بخصوص البنى السردية في رواية السيرة الذاتية، وإن كان لا بد من التعريج إلى بعض من الجوانب الأخرى، المتعلقة بذات الموضوع، ولعل السؤال المحوري والمهم الذي يطرح نفسه، هل من لقاء حقيقي وفاعل بين الشرق والغرب؟ وحتى تتضح الرؤى والأفكار من خلال هذا الطرح، لا بد من الخوض في محاور عدة متخصصة، وبتعمق محايد فيما يخص جانب الأدب العربي الحديث، وحتى تتضح كذلك حقيقة اللقاء من الضروري البحث عما هو مشترك أكثر مما هو متنافر: "إن الفصل بين الفكر الغربي والفكر الشرقي في الثقافة المعاصرة، فصل تعسفي لا علمي، مثلما أن الفصل في تراثنا بين ما هو عربي وما هو إسلامي، أو بين ما هو عربي إسلامي وما هو غير عربي وغير إسلامي عملية تعسفية لا علمية. إن الفكر العالمي المعاصر يمكن ـ بل يجب ـ التمييز فيه فقط بين ما يخدم التقدم ويسير في اتجاه تطور التاريخ، وما يخدم الواقع الاستغلالي والهيمنة الامبريالية أو القومية العرقية. ذلك فقط هو معيار الاختيار في الثقافة المعاصرة والثقافات الماضية"[(1)].

يعتمدُ محورُ الدراسةِ عدةَ جوانبَ إيجابيةً تتعلق بلقاء الشرق بالغرب، وإلى بعض من المعيقات التي كانت تحول دون أن يكون هناك لقاءٌ مثمرٌ وفعال، وبنظرةٌ عامةٌ، فقد لوحظ أن اللقاء بين الشرق والغرب عبر التاريخ مر بعوامل عدة، بين شد وجذب، ومد وجزر، وهذا

1) للمزيد انظر الجابري محمد عابد، **التراث والحداثة:** دراسات ومناقشات. ص:40، ط.3، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2006.

يعني أن الأرضيةَ موجودةٌ والجهودُ التي تبذلُ قائمةٌ من أجل مصالح مشتركة، ولكن بمحـــاذير مختلفة، وعلى صعدٍ وأطرْ ضيقةٍ جداً.

أهمية اللقاء بين الشرق والغرب

إنّ موضوعَ اللقاءُ بين الشرق والغرب يمتلك أهمية استثنائية، ويحقق هدفاً نبيلاً يتجلـــى في كشف العناصر التي شكلت رؤية الشرق عن الغرب، ورؤية الغرب للــشرق مــن أجــل الاستفادة منها، لتجاوز كافة المعيقات الثقافية في قراءة الآخر، وفهم الذات في الوقــت نفــسه، وهذا اللقاء بفحواه العام، وبما يشكله من إيجابيات جمة، أصبحَ ضرورةً ملحةً في العالم أجمع: "أما الثقافة الإنسانية فهي مجموع الثقافات المحلية، تواصلُها وتفاعلُها "وجعلناكم شعوباً وقبائــل لتعارفوا" وحصيلة التراكم التاريخي الطويل عبر تاريخ الإنسانية ذاتها. كان من الطبيعـــي أن يسبب ذلك رد فعل طبيعي عند أصحاب التراث ودعاة الأصالة للدفاع عن الأنا فـــي مواجهـــة الآخر، ينقدون التغريب الحديث وحداثة العصر ويدعون إلى التراث القديم وأصالة الماضـــي. ومجموع الخطأين لا يكون صواباً"[1].

ويعد التواصلُ بينَ الثقافاتِ والحضارات ضرورةً ملحةً من ضرورات الحياة، يمتلـــك أهميةً استثنائيةً، بالنظر للدور الحواري الذي يقوم به، في تعزيز مفاهيم التسامح فـــي العـــالم، ومساهمته على تبادل الأفكار والخبرات، لما فيه خير الإنسانية: "فالأصل في الحوار في الثقافة العربية الإسلامية، هو المراجعة في الكلام، وهو التجاوب، بما يقتضي ذلك من رحابة الصدر، وسماحة النفس، ورجاحة العقل، وبما يتطلبه من ثقة ويقين وثبات، وبما يرمز إليه من القـــدرة على التكيف، والتجاوب، والتفاعل، والتعامل المتحضر الراقي مع الأفكار والآراء جميعـــاً"[2].

---

1) للمزيد انظر حفني حسن؛ الجابري محمد، **حوار المشرق والمغرب**. ص: 72، ط.1، القاهرة: مكتبة مدبولي، 1990.

2) التويجري عبدالعزيز، **الحوار من أجل التعايش**. ص:13، ط.1، القاهرة: دار الشروق، 1998.

ويعد فطرة من الله فطر الناس عليها، فالإنسان بطبعه يحب التواصل، واكتشاف كنه الآخــر، والبحث عن الغامض "أعتقد أن القضية مع الغرب ليست قضية الإسلام في ذاته، أي بما هــو دين يعبر عن عقيدة معينة، ويلتزم أصحابه بشعائر محددة في حياتهم التعبدية، وإنما هي قضية صراع بين مصالح متعارضة: أحياناً تكون في صورتها العامة بين دول الشمال والجنوب، أو بين دول الاستعمار الغربي وشعوب العالم الثالث، وأحياناً بين دول إسلامية أو غير إسلامية مع الولايات المتحدة..."[1]، يتفاوت ذلك من شخص لآخر، ومن مجموعة لأخرى، بحسب درجــة الوعي والفهم، للطرف الآخر، وفي الأهمية القصوى، نجده يحقق هدفاً نبيلاً، يتجلى في كشف العناصر التي شكلت رؤية الشرق عن الغرب، ورؤية الغرب للشرق من أجل الاستفادة منهــا لتجاوز كافة المعيقات الثقافية في قراءة الآخر وفهم الذات في الوقت نفسه: "واقتــران الحــوار بالعقل، يؤكد أيضاً معنى سام في سياق تحديد مدلول اللفظ؛ ذلك أن الحوار العاقل، هو الــذي يقوم على أساس راسخ، ويعتمدُ وسيلةً سليمةً، ويهدف إلى غاية نبيلة. وارتباط الحوار بمعنــى الرجوع عن الشيء وإلى الشيء، يثبّت في الضمير الإنساني فضيلة الاعتراف بالخطأ، ويركز على قيمة عظمى من قيم الحياة الإنسانية، وهي القبول بمبدأ المراجعة، بــالمفهوم الحــضاري الواسع الذي يتجاوز الرجوع عن الخطأ إلى مراجعة الموقف برمته"[2].

يتسمُ واقعُ الحوارَ ما بين الشرق والغرب بالضبابية والغموض، ويبعث على التشاؤم في كثير من الأحيان، وهذا ناتج من القوى المتنفذةِ صاحبةِ القرارِ لدى الطرف الآخر، لكن يبقــى الأمل موجوداً ومعولاً عليه لدى المجتمعِ المدني الغربي، نتيجةٌ لتقبلِ كثير من فئاته وتأييــدها لفكرة الحوار، وتشجيعها، واستبعادها لخيار الصراع والمواجهة، ومن خلال وعي هذه القــوى

1) اسماعيل محمود، **الإسلام والغرب: رؤية تاريخية ورؤية فلسفية**. ص:13، حوليات آداب عين شمس، ع4، مج30، 2002.

2) للمزيد انظر التويجري عبدالعزيز، **الحوار من أجل التعايش**. ص:13، ط.1، القاهرة: دار الشروق، 1998.

بحقيقة وفائدة اللقاء؛ إذ إنها كثيرةٌ، لا تحصى، نجد أن لها امتداداً واضحاً في تراثنا الثقافي والحضاري.

وفي الحديث عن مكتسبات اللقاء بين الشرق والغرب، فقد أحدث الغرب كثيراً من النظريات والمناهج الأدبية، وبدأت تعبر ساحتنا الأدبية عنها ونهل منها كثير من أدبائنا، أثروا بها نصوصهم ومناهجهم النقدية، ولذلك بدت السمة العامة للأدب العربي الحديث من حيث المنهجية والمرجعية غربية بحتة، وعزي ذلك إلى التطور العلمي والحداثة التي أخذت تسمى بعوامل المثاقفة، والتفاعل مع الآخر. عن هذا الأثر تحدث "توفيق الحكيم" في معرض سرده الذاتي في كتاب "زهرة العمر"، قائلاً: "لست أدري أمن سوء حظي أو من حسنه أني أعيش الآن في أوروبا وسط هذا الاضطراب الفكري الذي لم يسبق له مثيل. فهذه الحرب الكبرى قد جاءت في الفنون والآداب بهذه الثورة التي يسمونها "الموديرنيزم" فكان لزاماً علي أن أتأثر بها. ولكني في الوقت ذاته شرقي جاء ليرى ثقافة الغرب من أصولها. فأنا موزع الآن، كما ترى، بين "الكلاسيك" و "المودرن""[1].

استطاعَ الأدباءُ عن طريق اللقاء مع الآخر، أن يستفيد في إنعاش مادته والخروج من الكبوة، وقد استطاعَ الأدباءُ العربِ خاصةً أن يجدوا له مكانةً بين الآداب العالمية الأخرى، بدليل فوز الأديب المصري "نجيب محفوظ" بجائزة نوبل للآداب، وهذا لم يأتِ من فراغ، فقد استطاعَ أن يطلعَ على الآخر، ويواكب مسيرة التقدم، ويضع موطئ قدم للأدب العربي بين الآداب العالمية بشكل عام.

ونظراً لما سعى إليه الغرب، وقدمه في مجال الدراسات الأدبية، فقد ظهر تناغم من قبل أدبائنا وأُلفةٌ جيدة مع كتاب غربيين لديهم رؤية عميقة، وشمولية في فلسفة الأمور الأدبية

1) الحكيم توفيق، **زهرة العمر**. ص:25، 1975.

والنقدية، وإخراجها من حيز الجمود إلى حيز الفعل المنجز الذي يحدث لذة في قــراءة الــنص وتأويلهِ بعدة طرق ومناهج، ومن ثم إعطاء الدور الأكبر للمتلقي ليقوم ببناء النص وفكَ شيفراتهِ ورموزه، وهذه المعادلة التي تبدأ بالمؤلف، فالنص، فالمتلقي، هي إعلاء شأن كافة الأطــراف، فالكل له قيمة وأهمية وإن باتت هذه القيمة على فترات متقطعة.

مواطن اللقاء بين الشرق والغرب في الجانب الأدبي الحديث

سعت الدراسةُ في هذا الباب إلى الكشف عن موضوعات مفصلية، تأثر بها أغلب الأدباء العرب وطبقوا الكثير منها في معظم نصوصهم الأدبية، والنقدية، الحديثة منهــا، لتبــدأ فتــرة "التقليعةِ" الحداثةُ تسيطر على المنجز الأدبي بأكمله، وتُحدثُ بلبلةً في أجواء الأدب على وجــه الخصوص: "تمتد الحداثة على مساحة قرن كامل تقريباً، وتتخذ العديد من المسميات، ارتبطت بفترات، وأماكن، ومبدعين، وأجناس أدبية، وفنية: كالتعبيرية والدادائية، والسريالية، والتكعيبية، والتجريدية، والمستقبلية، والانطباعية، والتصويرية، واللامعقول، وهناك تسمياتٌ أقــلُ شــهرةٍ كالداوامية، والفوقية، والانحطاطية، والانطوائية وغيرها..." [1] ولذلك نجد أن الأدب العربــي الحديث ــ وهذه أصبحت ظاهرة ــ قد اتخذ من الأدب الغربي مرجعيته، ونهجاً يــسير عليــه الدارس الحديث في الشرق بعامة وفي الوطن العربي بخاصة، وكان الأثر واضحاً في كثير من الدراسات الأدبية وخاصةً الدراسات المغربية: "وفي ضوء هذا التقاطع التاريخي بين الأدبين في ظرف معين كان هاجس الحداثة، والتطور العلمي، من أهم عوامل المثاقفة، والتفاعل العميــق مع الأدب الفرنسي، في بلدان المغرب التي ظلت توجه تواصُلِها مع الآخر ضمن بعدين: بعــد ذاتي مصدره العناصر التراثية العربية التي ما زالت محتفظةً بخصوبتِها الفكريةِ المشعة القابلة

1) أبو نضال نزيه، **ما هي الحداثة**. أفكار، ص:10، ع118، 1994.

للبعث والحياة والتجدد والتحديث.. والبعد الثاني وافدٌ من الفكر الفرنسي العلمي والأدبي ليحدثا تقاطعاً مع البعد الأول"[1].

وقد ظهرت مذاهبٌ، ومناهجٌ، نقديةٌ غربيةُ المنبتِ، أحدثت متغيرات إيجابية على الأدب والأدباء في أغلب موضوعات الأدب والنقد العربي الحديث، بعد منتصف القرن الثامن عشر، نذكر منها: المذهب الرومانسي، ويعد توفيق الحكيم من رواده؛ والمــذهب الآخــر، المــذهب الواقعي، بعد هذا جاءت الرمزية التي ظهرت في فرنسا خلال الربع الأخير من القرن التاســع عشر إثر عوامل مختلفة، ومن أهم الأدباء الذين نجد لديهم سمات رمزية، هم: "جبران خليــل جبران"، و "صلاح عبد الغفور". "ونجيب محفوظ"[2].

يتضحُ من خلالِ ما تقدم، منبع وأصل المذاهب الأدبية السالفة الذكر، التي تأثر بها كثير من الأدباء العرب في العصر الحديث، فقد كانوا يزاوجون بين مذاهب أدبية كثيرة في أعمالهم الأدبية: كالرومانسية مع الرمزية، أو الرومانسية مع الكلاسيكية، أو الواقعية مع الكلاســيكية. ظهر ذلك جلياً في كثير من الأعمال الروائية لأدب السيرة الذاتية في الأدب العربي الحــديث، المتحدث عنها في الفصول السابقة من الدراسة: "فالكتاب العرب أنفسهم ينطلقون، إما من خلفية رومانسية إنجليزية "العقاد"، أو عقلانية فرنسية "طه حسين"، أو يــسارية ماركــسية/أوروبيــة "سلامة موسى"، ليلتقي الجميع عند خلفية واحدة هي الخلفية الأوروبية/الغربيــة التــي تجمــع الرومانسي والعقلاني واليساري. إنها الصورة البارزة للثقافة العربية منذ القرن التاسع عــشر، وليس لويس عوض سوى واحد من مثقفين ونقاد كثر، عاشوا البلبلةَ نفسَها، وما زالوا"[3]، وهذا

---

2) مؤتمر كلية الآداب الأول، **العلاقة مع الغرب من منظور الدراسات الإنسانية**. ص:275، كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد: عالم الكتب الحديث، 2007.

1) للمزيد انظر محمد سعيد فاطمة الزهراء، **الرمزية في أدب نجيب محفوظ**. ط.1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981.

2) للمزيد انظر البازعي سعد، **استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث**. ص: 11ـــ12، ط.1، المغرب: المركز الثقافي العربي، 2004.

الرأي يتوافق مع توجه "توفيق الحكيم" في العلاقة المميزة التي كانت تربطه بالجانب الغربي من خلال الرسائل التي قدمها في "زهرة العمر"؛ وكذلك في العمل الآخر لسالمة بنت سعيد في كتابها، مذكرات أميرة عربية.

تنطلقُ الدراسةُ بعد هذا العرض لواقع اللقاء ما بين الشرق والغرب، لتبيان مدى التلاقي والتواصل مع الغرب بخصوص السرد في رواية السيرة الذاتية، باختيار نموذجين من نماذج رواية السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، هما: "زهرةُ العمر" لتوفيق الحكيم و "مذكرات أميرةٍ عربية" لسالمة بنت سعيد. نتوقف فيهما عند جوانبٍ مهمةٍ نكشف من خلالهما عن فحوى البناء السردي وتقنياته الفنية.

زهرة العمر[1]، توفيق الحكيم[2]

1) الحكيم توفيق، **زهرة العمر**. [د.ط]، القاهرة: دار الهلال، 1975.

2) نال أدب توفيق الحكيم وفنه الكثير من اهتمام النقاد والدارسين والباحثين، بينما لم ينل فكره السياسي، في مجمله حقه من الدراسة والتحليل. ويعد توفيق الحكيم أحد الرواد القلائل للرواية العربية في العصر الحديث، ولد توفيق الحكيم بضاحية الرمل بمدينة الاسكندرية عام 1898م لأب من أصل ريفي وأم من أصل تركي كانت أبنة لأحد الضباط الأتراك المتقاعدين، وترجع جذوره وأسرته إلى قرية "الدلنجات" بالقرب من "إيتاي البارود" بمحافظة البحيرة، عاش توفيق الحكيم في جو مترف، وتعلقت نفسه بالفنون الجميلة وخاصة الموسيقى، وكان قريبا إلى العزلة؛ فأحب القراءة وبخاصة الأدب والشعر والتاريخ، بعثه والده عند أعمامه في القاهرة والتحق بمدرسة محمد علي الثانوية، شارك في الثورة المصرية سنة 1919م واعتقل بعدها بتهمة التآمر على الحكم، وبعد أن أفرج عنه عاد إلى دراسته ليكمل دراسة الحقوق نزولا عند رغبة والده، ولما أنهى دراسته قرر السفر إلى فرنسا لاستكمال دراساته العليا في القانون ولكنه انصرف عن القانون واتجه إلى الأدب المسرحي والقصصي. عاش في فرنسا ثلاثة أعوام وبعدها عاد إلى مصر ليلتحق بسلك القضاء. ويعتني توفيق الحكيم عناية فائقة بدقة تصوير المشاهد، وحيوية تجسيد الحركة، ووصف الجوانب الشعورية والانفعالات النفسية بعمق وإيحاء شديدين. وقد مرت كتابات الحكيم بثلاث مراحل، المرحلة الأولى: التي شهدت الفترة الأولى من تجربته في الكتابة اتسمت بشيء من الاضطراب. وفي هذه المرحلة كتب مسرحية أهل الكهف، وقصة عصفور من الشرق، وعودة الروح؛ المرحلة الثانية: حاول فيها على مطاوعة الألفاظ للمعاني، وهذه المرحلة تمثلها مسرحيات شهرزاد، والخروج من الجنة، ورصاصة في القلب، والزمار؛ والمرحلة الثالثة: بدأت بتطور الكتابة الفنية عند الحكيم التي تعكس قدرته على صوغ الأفكار والمعاني بصورة جيدة، وخلال هذه المرحلة ظهرت مسرحياته: سر المنتحرة، ونهر الجنون، وبراكسا، وسلطان الظلام، وبجماليون.. وبخصوص موقفه من الأحزاب والمرأة فقد حرص على استقلاله الفكري والفني، فلم يرتبط بأي حزب سياسي في حياته قبل الثورة، كما تبنى الحكيم عددا من القضايا القومية والاجتماعية وعني ببناء الشخصية القومية، واهتم بتنمية الشعور الوطني، ونشر العدل الاجتماعي.. وبخصوص موقفه من المرأة فإن كتاباته تشهد بعكس ما أشيع حوله، فقد حظيت المرأة بنصيب وافر في أدب توفيق الحكيم، والمرأة في أدب توفيق الحكيم تتميز بالإيجابية والتفاعل، ولها تأثير واضح في الأحداث ودفع حركة الحياة... توفي توفيق الحكيم في 1987م عن عمر بلغ تسعين عاما، وترك تراثا أدبيا رفيعا وثروة هائلة من الكتب والمسرحيات التي بلغت نحو 100 مسرحية و 62 كتابا... للمزيد انظر عطية حمد، **توفيق الحكيم اللامنتمي**. ص: 5ـ9، دار الوثبة، 1990. الحكيم توفيق، **يوميات نائب في الأرياف**. ص:8ـ9، الحكيم توفيق، **محمد** صلى الله عليه وسلم. انظر المقدمة، ص:11، ط.1، الفجالة: مكتبة مصر، 1988. الصادق حسن، **توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان**

تقديم

تختلفُ سيرةُ "توفيق الحكيم" الذاتية عن غيرها من نــصوص المــذكرات المعروفــة، فالكتاب رسائل قام بإرسالها إلى صديقه الفرنسي "أندريه"، يصف فيها حياتَهُ كتلميذ قانون فــي فرنسا خلال فترة ما بين الحربين، ويذكر الأسباب التي أدت إلى عدم نجاحه في الدراسة، ثــم حياتهُ بعد عودته إلى مصر، وعملهِ في النيابة.

تناولت دراساتٌ عديدةٌ أعمال توفيق الحكيم من زوايا متعددة، ولهذا آثرتُ عدم تكــرار تلك الجوانب التي تناولها الدارسون إلا فيما يحتاجه البحث إلى إطلالة جديدة، تعنــى بــالبنى السردية فيما يتعلق برواية السيرة الذاتية.

رحلة البحث عن الذاتِ

يبدو "توفيق الحكيم" في سرده لتلك الرسائل قلقاً غير مستقر، إذ إنه يخشى مــن عــدم قدرته على الوصول للنجاح الذي يريده، يصف في مذكراته، الجهدَ الذي بذله للوصــول إلــى التفوق في ميدان الأدب، وما لاحظه عن أوضاع الأدب العربي من مزايــا، ونقــاط ضــعف، بالمقارنة مع الآداب العالمية، واطلاع القراء على صفحة من حياته: "وبعد.. فلقد رضيت اليوم أن أنشر هذه الرسائل، تذكاراً للصديقين "اندريه" و "جرمين"، وتقديراً لولدهما الــشاب الباســل "جانو" وإيثاراً لقرائي على نفسي. قرائي الخلصاء الذين قد يعنيهم أن يطلعوا على صفحة مــن حياتي"[1].

الفكر. ص: 113ــ114، حوليات الجامعة التونسية، ع7، 1970. غريبة عبدالجبار، **لعبة الحلم والواقع:** دراسة فــي أدب توفيــق الحكــيم: جــورج طرابيــشي. ص:285ــ286، حوليات الجامعة التونسية، ع17، 1979. بدوي محمد، **توفيق الحكيم والمسرح العربي**. ص:156، 159، عالم الفكر، ع1، مج19، 1988.

2) الحكيم توفيق، **زهرة العمر**. ص:10ــ11، 1975.

يقدمُ منهجَ السردِ المتبع في رواية السيرة الذاتية، بتوجيه تلك المذكرات على سبيل التخصيص لفئة معينة من القراء في بثها كما هي، فلم يحذف ما كان يحسن حذفه من عبارات أو حوادث، مشيراً في مقدمة الكتاب إلى الاضطراب، وعدم الدقة في ترتيبها، وتواريخِها، وهو بهذا يقدم الصدق الرمزي المتبع في سردِ السيَّرِ الذاتيةِ: "ومن هنا فإن توفيق الحكيم بلغ درجةً عاليةً من النضج النفسي، والعمق، والأصالة، والصدق، حين قرر في اعتراف بالغ الأمانة والدقة، أنه أحسَّ بارباك عظيم بين خضم تيارات الفكر الأوروبي وموجاته الفنية التي لم يكن لها ثمة شبيه في بلده، يمكن المقارنة بينهما، أو الاهتداء بأحدهما في التعرف على الآخر"[1].

إنَّ توقَ الكاتبِ إلى إيجاد أسلوب عصري للفن، يتوافق مع طموحاته الذاتية ورغباته الداخلية، بدا واضحاً وملفتاً للنظر في تلك المذكرات، قائلاً: "فالفن عندي خلق إنساني جميل لا أكثر ولا أقل. وقد يكون في المودرنزم نفسه، على الرغم من نظرياته، بعض جمال"[2]، تجده في مسعاه، يغاير في توجهه ما يأخذه الناس في إتباعهم لكثير من الأمور: "ولقد كان ردُّ الفعلِ الأول عند الحكيم موحداً بين سلوكه وفكره. فقد أخذت طبيعته تميل إلى عدم الأخذ بما يأخذ به الناس جميعاً من أوضاع، هرباً من الوقوع في الابتذال، وشغفاً جنونياً بالتميز والإغراب.. وقد وجد في أهل "المودرنزم" عقله ومأواه، بل وجد كل طبيعته بكل ما تنطوي عليه من "حمق وجنون"[3].

يسترجع الأسباب التي أدت إلى عدم نيله شهادة الدكتوراة، مقدماً بذلك أحقية القدر فيما هو فيه، ويقدم بهذا فلسفته العميقة الدالة والموحية، قائلاً: "لقد لفظ القدر كلمته. انه لا يريد لي

---

1) شكري غالي، **ثورة المعتزل: دراسة في أدب توفيق الحكيم**. ص:45، مكتبة الأنجلو المصرية، 1996.

2) الحكيم توفيق، **زهرة العمر**. ص:26، 1975.

3) شكري غالي، **ثورة المعتزل: دراسة في أدب توفيق الحكيم**. ص:46، 1996.

طريق القانون. لقد رسبت في ثلاث درجات، ولم ترد لجنة المحلفين جبر النقص بينما وافقت لجنة أخرى على جبر أربع درجات لأحد أعضاء البعثة..."[1]، يقدم بهذا الطرح وجهةَ نظرِهِ الخاصةِ؛ بأن الإنسان يصنع أقداره بنفسه، وإن ما نسميه القدر ليس إلا إرادتنا غير الواعية، فقد لوحظ في أغلب دراساته، حضوراً مكثفاً لهذا الجانب، قائلاً: "أما أنا فقد رأيت مأساة الإنسان والإنسانية هي ذلك الصراع الدائم بين تلك القوى الداخلية "العقل والقلب"، لذلك كتبتُ قصتي "أهلُ الكهف". أهلُ الكهفِ هي مأساة الصراع بين العقل الذي يشك، والقلب الذي يؤمن"[2].

تقنية المكان وحضوره في "زهرة العمر"

ينطلق الكاتب في "زهرة العمر" من محور رئيسي له دلالتَهُ، وأبعادَهُ الفنية، إنه المكان "باريس"، ونظراً لما يمثله هذا البعد في بناء السيرة الذاتية من تقنية فنية لها حضور فاعل ومهم، فقد استرجع الكاتب هذا البعد بشكل مكثف وملفت للنظر، استحوذ على كثير من موضوعاته المطروحة، لذلك يعتبر الحكيم صاحب الكتابة العميقة في هذا المجال التي حفرت صورة "باريس" في وجدان وعقول أجيال عدة، بعكس كتاب آخرين ناصَبَها العداءُ وجعلهَا رمزاً للفساد، وهو بهذا الطرح يؤسس بل يؤمن بوحدة الحضارة الإنسانية، إلا أنه يحاولُ داخلَ إطارِها أن يثيرَ وعياً خاصاً بقيام حضارة شرقية مميزة، وأن يقضي على عقدة النقص التي تطالع الشرقيين حين يقرنون أنفسهم بالغرب، فقد قضى "توفيق الحكيم" سنوات طويلة بباريس لم يهتم فيها بالدراسة، بل انصرف إلى متابعة الحياة الفنية والثقافة الأدبية والفلسفية، وقد وصف تلك السنوات في كتابه المعروف، زهرة العمر: "عندما ذهبت إلى "فرنسا" لأول مرة قضيت أربع سنوات متصلة، بعد ذلك كان ترددي في إجازات الصيف... وكنت أخاف العودة

---

4) الحكيم توفيق، **زهرة العمر**. ص:48 ، 1975.

1) عيد رجاء، **دراسة في أدب توفيق الحكيم**. ص:13، [د.ط]، الإسكندرية: منشأة المعارف، 1977.

في الإجازات؛ لأن والدي كان يسألني أين الشهادة؟ وهذا ما كنت أخشاه أنما في باريس كنت أرسل إلى الأسرة خطابات أقول فيها إنني ما زلت أدرسُ، أو عندي ملحق"[1].

يوظفُ الكاتبُ تقنية الرمز بطريقة مغايرة في عملية البناء السردي، وما يميز ذلك عدم المبالغة والإغراق في الغموض، فهو يدمج بين الرمزية والواقعية في سرده للأحداث والأقوال: "لم يعد لأيامي مذاق. فهي كالماء القُراحِ أَجرعُهُ على غير ظمأ. والمستقبل أمامي محاط بالضباب. يخيل إلي أني هويت قبل الأوان كالثمرة التي تسقط من الفرع قبل النضج"[2] وعلى الرغم من تأثره بالحداثة وحبه لها، فقد لوحظ أنه في حيرة من أمره لقاء هذا المنجز، لكنه يجد مبرراً له بالاطلاع على ثقافة الآخر، قائلاً: "ولكني في الوقت ذاتهِ شرقي جاء ليرى ثقافة الغرب من أصولها. فأنا موزعٌ الآن، كما ترى، بين "الكلاسيك" و "المودرن"[3]، وفي تتبع ذلك الأثرِ، تحضرُ تلك المتضادات كثيراً في بنية السرد لتلك الرسائل وفي أغلب أعماله الأخرى: "ولذا فلا عجبٌ إن لم تكن خلفية تفكير مؤلفنا فلسفية إلى درجة كبيرة، فهي أكثر استجابة لمتطلبات هيكل ثنائي، ولا ننس هنا البتةَ أن المدارس الهيكلية علمتنا أن نكتشف في كل عمل أدبي البناء القائم على قطبين وهو البناء الخاص بالطبيعة البشرية"[4].

يشيرُ فيما سبق، إلى علاقته وتحاوره مع الثقافة الغربية والعربية على السواء، ينبئ إلى انغماسه في آداب الأمم الأخرى وفلسفتها وعلومها، ليحقق من ذلك شمولية الأديب في العصر الحاضر الذي يَطَّلِعُ على كُلِّ شيءٍ ويعرف كل شيء، يَوَدُ من خلال بثه لتلك الرسائل تقديم رسالة إلى المتلقي، تفيد بأنه في حضرة شخص فريد ومختلف عن الآخرين في كثير من

1) الغيطاني جمال، **توفيق الحكيم يتذكر**. ص:89، المجلس الأعلى للثقافة، 1998

1) الحكيم توفيق، **زهرة العمر**. ص:16 ، 1975.

2) نفسه. ص:25 ، 1975.

3) فونتان جان، **الموت والانبعاث: قراءة في أدب توفيق الحكيم**. ص:180، [د.ط]، ت: محمد قوبعة، الدار التونسية للنشر، 1984.

الأمور، وبالتالي: "فإذا كانت الفردية توازي عنده الذاتية لا الأنانية فإن الوعي الفردي هو روح الفن وهذا يعني أن الأديب الحقيقي باعتباره فناناً ـــ هو الذي يمتلكُ قدرةً تجعـــلُ مـــن مجـــرد كلامه، المرسل إرسالاً، أشياءً عاليةَ القيمةِ لأن روحهُ وحدَها أي ذاتيتَهُ هي كل الفـــن والأدب، ولأن سرَ قوتهِ تكمنُ في سجيته الفنية وفطرته الحقة"[1].

يستخدم تقنية الانتقال السريع بحديثه عن النهايات لحظة الوداع، وانتقاله للمكان الجديـــد "الإسكندرية"، معلناً بهذا الانتقال عن حالة وفاته لذلك العالم الذي عاشـــه فـــي "بـــاريس"، إن استحضار تقنية المكان في منجزه، تدل على أهمية ذلك في بنية النص وأبعاده الفنية، وما تركه هذا المكان من أثر في أعماق نفسه، يتجلى بعدم رغبته في مفارقته له، مقدماً عزاءهُ وحرقتـــهُ بذلك، قائلاً: "ويكفيني أن أقول لك أنه لا يوجد مكان في العالم ترى فيه الفنون كلهـــا مجتمعـــةً سوى باريس. باريس هي "فترينة" العالم. نعم [...] هي الواجهة البلورية التي تعرض خلفهـــا عبقرية الدنيا"[2].

يستهلُّ حديثهُ السردي في انتقاله إلى المكان الجديد "الإسكندرية"؛ فهي على النقيض من "باريس" ولا تقدم له سوى الرأفة والرثاء ويأسٍ قاتلٍ وتَحرُّقٍ دائمٌ، وأيـــامٍ تجـــري كالـــدموع الباردة، أصبح يحب العزلة والوحدة، يقضي يومه في القراءة وفي الليل يذهب إلى الكـــازينو، وبهذا يوظف الحكيم تقنية استحضار المكان بدلالته ومفارقاته، بين المكان السابق الذي كان يجد فيه ملاذاً آمناً وتحقيقاً لرغباته ومسعاه في تحقيق طموحاته الفنية في الأدب: "إنه بهذه الكلمات يضع كلتا يديه على معنى الفرق الجوهري بين الشرق والغرب. فهو ليس فرقاً نظرياً غير قابل للمحو وإنما هو فرق طارئ لا يلبث أن يزول. هذا من ناحية، الوعي بها ينفي مركبات النقص

---

4) للمزيد انظر الحكيم توفيق، **زهرة العمر**. ص:90 وما بعدها ، 1975.

2) نفسه. ص:53، 1975.

التي تتوالد عند أصحاب المواقف السلبية من حضارة أوروبا، سواء كانت رد فعل مذعور يتقهقرُ بنا إلى الوراء، أو ردَّ فعلٍ يصل إلى درجة الذوبان"[1].

وفي تسريدِهِ لأهمية وجدوى اللقاءِ ما بين الشرق والغرب، وما يقدمه من دلالات واسعة تحدث أثراً فاعلاً، يتحدث عن الجوانب الإيجابية التي تنعكس على الجميع من خلال اللقاء والحوار المبني على أسس طيبة وبناءة: "إن هزة التصادم بين الشرق والغرب، هي وحدها التي تفتح الأعين المغلقة في الشرق والغرب، إن في تلاقينا لمعنى أوسع من كل معنى شخصي أو فردي. إن فيه قوةَ الرمزِ، ما من مرة إحتَكَ فيها الشرق بالغرب إلا وخرج من احتكاكها ضوء أنار العالم، وما من مرة تلاقى فيها وجه الشرق بوجه الغرب ونظر أحدهما في عين الآخر إلا وأبصر جمال نفسه كأنه ينظر في مرآة..." [2]، وفي حال عودته لمصر يصدم ويذهل من الواقع المعيش لما يحتويه من جهل وسخف، واقع بعيد كل البعد عن العالم الذي يحلم ويتمناه: "لهذا كله كانت "الكارثة العظمى" عند توفيق الحكيم هي قرب العودة إلى بلاده، إذ لا حياة في مصر لمن يعيش للفكر. أما "أوروبا العظيمة" فهي معبد الفكر الحقيقي لمن شاء التبتل في محرابه، لمن أراد أن يصبح فيما بعد "راهب الفكر" ويبدو أن أوروبا العظيمة في ذلك الوقت، تراءت لعين الحكيم من خلال عصورِها الذهبية الغابرة"[3].

حضور المرأة وتقنيات السرد

تنبني مقوماتَ السيرة الذاتية لدى "توفيق الحكيم" على تقنيات مختلفة، ولعله بهذا يود أن يفصح عن أمور كانت تشكل له فهماً آخر، أو يأتي بها للرد على كثير من التساؤلات التي

---

1) شكري غالي، **ثورة المعتزل: دراسة في أدب توفيق الحكيم**. ص:45، 1996.

2) الحكيم توفيق، **زهرة العمر**. ص:67، 1975.

3) للمزيد انظر شكري غالي، **ثورة المعتزل: دراسة في أدب توفيق الحكيم**. ص:47، 1996.

أثيرت حولَهُ[1]، يتأكدُ ذلك باستحضاره المكثفِ واسترجاعهِ لموقفه من المرأة بنمطيةٍ مزدوجة: صورة المرأة الزوجة، والمرأة المحبوبة التي يجد فيها السعادة وسر الوجود شأنُها شأنُ الطبيعةِ التي تعطينا وتستعصي علينا: "إن الحب قصة لا يجب أن تنتهي.. إن جوهرَ الحبِ مثل جوهر الوجود لا بد أن يكون فيه ذلك الذي يسمونه "المجهول" أو "المطلق" إن حمى "الحب" عندي هي نوع من حمى "المعرفة" واستكشاف المجهول والجري وراء المطلق.."[2]، يقرن بـذلك الحـب بالمعرفة واكتشاف المجهول والجري وراء المطلق: "هذه المعاني بقي الحكيم يرددها في أعماله الأدبية.. وظل في نفس الوقت يؤكد أن "الرجولة" أساسُها التطلع إلى السمو، والتحرر من قيود الآدمية: "الرجولة[...] هي مقاومة النفس والسمو على الذات"، بينما كانت "الأنوثة" ولا تـزال "كل ما يشدنا إلى هذه الأرض ويشغلنا عن مطاردة المطلق"[3].

من هنا، فقد أخذت المرأة حضوراً فاعلاً ومهماً في "زهرة العمر" كبنيـة نـصية، تـم توظيفها بتقنيات متعددة وصور مختلفة تخدم النص شكلاً ومضموناً: "إن المرأة في أدبه كـائن متميز من الناحية "الأنطولوجية"، ينظر إليها "كأنثى، كحواء"[...] ولذلك نجد أنه لم يهتم كثيـراً بوضع المرأة الاجتماعي ولا بتحريرها، بل سيكون عدواً أزرق لتحريرها"[4] وفي نظرة مغايرة لذات الموضوع، فقد عرف المرأة في صور عديدة متنوعة في المكان المسترجع "باريس"، تبقى من بينها صورتان رئيسيتان: "صورة "ساشا" التي أذهلته بجسدها ومأساة حبها، فأمضى معهـا بضع ليالٍ زاخرة بالمتعة الحسية الطاغية. وصورة "إيما" التي شاءت أن تسترد منه حبها، حتى

1) للمزيد بهذا الخصوص انظر عطية أحمد، **توفيق الحكيم اللامنتمي**. دار الوثبة، [د.ط]، [د.ت].

2) الحكيم توفيق، **زهرة العمر**. ص:92، 1975.

3) طرابيشي جورج، تقديم: عبدالجبار غربية، **لعبة الحلم والواقع: دراسة في أدب توفيق الحكيم**. ص:297 ، حوليات الجامعة التونسية، ع17، 1979.

4) نفسه. ص:288، 1979.

الأوهام والأحلام.." [1] يستوحي تلك المشاهد الدالة، ويضفيها على الفن الذي يريد: "إنه يريد المرأة الحلم التمثال الذي صنعه النحات الفرعوني القديم مثلما تخيلَ الحكيمُ في "بين الحلم والواقع" تلك التي لا تشيب ولا تعرف الشيخوخة، ويظل رأسُها "كوكب أسود" أما الزوجة فرأسُها "ليل له نهار"[2]، وفي أشارة إلى موقف "توفيق الحكيم" من المرأة، لوحظ أنه يرواح بين قطبين: "فهي عدوّ يهدده كراهب للفن والفكر، ولكنه يرى فيها في الوقت نفسه "المصدر الأول للإلهام الفني". ولذلك فالمرأة عنده "ليست غاية في ذاتها وإنما وسيلةً لغايةٍ أخرى هي الفن. إنها ذاته التي يعشق عندما يعشق وبتعبير أدقٍ ذاته الفنية.. هذا الموقفُ من الفن والحياة (والمرأة عنده هي إغراء الحياة الأكبر) يؤكد نرجسية توفيق الحكيم، إذ الفنان في رأيه يكاد يكون محورَ كل شيء في هذا العالم"[3].

الأسلوب الفني والإبداع الأدبي في "زهرة العمر"

يعمدَ "توفيق الحكيم" إلى مخاطبة المتلقي مباشرةً من خلال تلك الرسائل، فيعرضُ أموراً كثيرةَ تَعرضّ لها في حياته، من تجارب ذاتية تتعلق بالمصير الإنساني، وأخرى تتعلق بالأدب وبأسلوب الحياة معاً: "أقرأ وأقرأ حتى قرأتُ كل شيء. لم أترك شيئاً في تاريخ النشاط الذهني لم أطلع عليه. لقد غرقت في آداب الأمم كلها وفلسفتها وفنونها. لم أكن أسمح لنفسي بأن أجهل فرعاً من فروع المعرفة لأني كنت أعتقد أن الأديب في عصرنا الحاضر يجب أن يكون "موسوعياً" لذلك بذلت جهدي في أن أحيط بأبرز ما أنتجت العبقرية الإنسانية"[4].

1) للمزيد انظر شكري غالي ، **ثورة المعتزل: دراسة في أدب توفيق الحكيم**. ص:44، 1996.

2) عيد رجاء، **دراسة في أدب توفيق الحكيم**. ص:62، [د.ط]، الإسكندرية: منشأة المعارف، 1977.

3) طرابيشي جورج، تقديم: عبدالجبار غربية، **لعبة الحلم والواقع: دراسة في أدب توفيق الحكيم**. ص:288ـــ289، حوليات الجامعة التونسية، ع17، 1979.

4) الحكيم توفيق، **زهرة العمر**. ص:118، 1975.

وفي تتبعِ البناءِ السردي في النص، يعتمدُ الحكيم أسلوبَ الإغراب عن المتلقـــي خـــشيةَ التقليد، يتماثلُ بهذا النمط مع الفكر الصوفي في إغرابهم عن المتلقين باستخدامهم الرمز بشكل ملفت للنظر: "ونزعت إلى الإغراب خشية التقليد فإذا بي أقـــع دون أن أشـــعر فـــي محاكـــاة "الدادايزم" و "السوريالزم" و "الكوبزم" الأدبي"[1] وما يؤكد ذلك، قوله: "إني أعيشُ في الظـــاهر كما يعيش الناس في هذه البلاد. أما الباطنُ فما زالت لي آلهتي وعقائدي ومثلي العليـــا. كـــل آلامي مرجِعُها هذا التناقض بين حياتي الظاهرة وحياتي الباطنة"[2]، ولعلـــه بهـــذا الاعتـــراف والترجمة الذاتية، يكشف عن رغبة النفس في البوح والرغبة الصادقة في التطهر، وهو ما يمنح السرد الذاتي طابع الصدق، إذ ما الفائدةُ من كتابة السيرة الذاتية بخلوها مـــن عنـــصر البـــوح والاعتراف والصدق: "وقصدُ الحكيم "باريس" للدراسة، وكُلُّهُ حنقٌ على هذه الأوضاع المزرية في نظره: قصصٌ فارغةٌ من العقل، قائمةٌ على مجرد الحوادث المثيرة، والحركات الغريبـــة، والمفاجآت الخارقة؛ حوارٌ لا يرتكز على الفكر، ولا يعتمد الأدب والفلسفة.. كل ذلـــك جعـــلَ الحكيم يُقِرُ في كتابه القديم "من البرج العاجي" بما يلي: "في حياتي الفنية جانب مجهـــول أردت أن لا أعترف به، وأردت أن أقصيه، وأن أسدل عليه الستار، لأنه في نظري اليوم لا يتـــصل بأدبي"[3].

يعرض لحال اللغة وما اعتورها من ضعف، معزياً سبب ذلك إلـــى معلمـــي المـــدارس الابتدائية والثانوية، ويؤكد أن الأدب العربي ذاتهُ من حيث هو خلق فني يبدو ناقص التكـــوين، معتبراً حالهُ في قمة العطاء بعد اطلاعه على مختلف الآداب العالمية.: "والسببِ في ذلك بسيط

1) المرجع السابق، **زهرة العمر**. ص:121، 1975.

2) نفسه. ص:128، 1975.

3) الصادق حسن، **توفيق الحكيم، فنان الفرجة.. وفنان الفكر**. ص:117، حوليات الجامعة التونسية، ع7، 1970.

أيضاً: إذا تأملتَ الآدابَ القديمةَ كُلها وجدتَ أنها قد عاصَرَتها فنونٌ كبرى. خذ مثلاً مصر القديمة والهند والإغريق والرومان ألخ... لقد كانت المعابد العظيمة والتماثيل الرائعة خليقةُ أن يعاصِرُها أدبٌ يضارِعُها في قوة البناء ودقة التركيب وروعة الفن"(1).

يستلهمُ "توفيق الحكيم" مادتَهُ الفنية من مصادر ثلاثة، هي: القرآن، وألف ليلة وليلة، والشعب أو المجتمع: "إني أضعُ نصبَ عيني هذه المصادر الثلاثة استلهمها فنياً... ولكن الأسلوب[...] الأسلوب. لطالما شَغَلتُك معي بالحديث عن الأسلوب الفني الذي أبحثُ عنه. أين أجده أخيراً؟.."(2) والمسألة في هذا المنحى، تعطي أن الحكيم يبدو ملحاً فيها وتشغله أبعادُ الكتابةِ النثرية التي آن أوانها: "فلم يكن تأصيل الشكل الروائي هو ما يشغل الكاتب المصري فحسب، وإنما كان مشغولاً، وربما في المقام الأول، بما هو أكثر أساسية، أي بتقوية شأن الكتابة النثرية نفسها من حيث هي شكل إبداعي"(3).

وفي حديث الذاتِ لذاتِهَا وما يختلجُ النفسِ من بوح عميق، يتحدث عن حالة الوهن والضعف التي بلغها وما آل إليه وبأن حاله لا يقوى على شيء، فقد أخذ يتراجع في كثير من الأمور، ولعل السبب في ذلك ناتجٌ عن عدمِ أهليتهِ للوصول إلى مسعاهِ الحقيقي وتحقيق مطلبه: "وقد استقينا هذا التصور من اعترافه الذي يطفو من حين إلى آخر على السطح في كتاباته، فيوحي بأنهُ يحبُ أخذَ الأمور على حقيقتها الحية، كما يظهر ذلك فيما كتبه إلى صديقه الفرنسي، وهو ما زال في فجر نشاطه الأدبي: "إن الإنتاج الفكري ليرتبط إلى حد ما بطريقة عيش الكاتب، ويتلون أحياناً بلون حياته اليومية"(4) وبهذا يتحقق حِسهُ الذاتيُّ وحالته العامة في

1) الحكيم توفيق، **زهرة العمر**. ص:137، 1975.

2) نفسه. ص:145، 1975.

3) البازعي سعد، **تقاطعات الطيور: أزمة الحضارة بين ييتس وتوفيق الحكيم**. ص:139، فصول، ع3، مج16، 1997.

4) فونتان جان، **الموت والانبعاث: قراءة في أدب توفيق الحكيم**. ت: محمد قويعة، ص:15، 1984.

الهبوط والصعود: "وماذا تريدُ من شخص لا يقوى على فتح جريدة! كل ما في الإنسان من آلة وآلى هو أنا الآن. أنا اليومَ شيءٌ أقلُ بكثير من إنسان. ومع ذلك يا عزيزي "أندريه" تشاء بي سخرية الله أو الشيطان أن أسمع وصفاً عجيباً لي جرى به لسان رجل عجيب.. أنته روحاني طبيعتك روحانية"[1] ذلك هو عالم الحكيم الفكري، وتلك هي المواضيع التي شغلت فكره وعالجها في أغلب كتاباته، ولا يزالُ يُرددُهَا: "وكما أن موضوع الحكيم (أو عالمه) لا يتغير فكذلك قاموسه وكذلك لغتُه.. عباراتِها نفسها لا تتغير: "الصعود"، "السمو"، "الهبوط"، "الانهيار"، "دود الأرض"...الخ، والإكثار من ترديد هذه العبارات في أعماله الأدبية له علاقةٌ بذلكَ العيبِ الفني الذي لاحظه أغلب الدارسين الذين تناولوا أثاره بالبحث والدراسة"[2].

يقدمُ في نهاية السرد، توصيات وحكم تفيد في المعرفة الإنسانية وطرق استقائها: "إن المعرفة البشرية لا تدخل إلينا من باب العقل وحده. إنما تتسرب إلينا من كل مسام جلدنا وجسدنا وذهنِنا وروحِنا ووعينا الظاهرُ والباطنُ"[3] ومن ثم يعرض لحال الأمة ومآلهِا بخصوص الفكر والفن، وخيبةِ الأمل التي تمر بها لقاءَ مشاهداتهِ الحيةِ لأرضِ الواقع، معزياً السبب في ذلك لأناسٍ من خارجِ أمةِ العرب: "لقد كان فلاسفةُ العربِ متصلين بأوروبا. وكانت عقلية العلماء والأدباء في الممالك العربية متفتحةً لتقبلِ كلُّ تطور تأتي به روح العصور التي يعيشون فيها. فما كان هناك سبب قط يدعو التفكير العربي إلى التخلف عن أي تفكير معاصر يتطور ويتجدد"[4].

1) الحكيم توفيق، **زهرة العمر**. ص:108، 1975.

2) طرابيشي جورج، تقديم: عبدالجبار غربية، **لعبة الحلم والواقع: دراسة في أدب توفيق الحكيم**. ص:302، حوليات الجامعة التونسية، ع17، 1979.

3) الحكيم توفيق، **زهرة العمر**. ص:164، 1975.

4) نفسه. ص:168، 1975.

ويجمعُ بهذا التربيةِ الكاملةِ الشاملةِ لمختلف الفنون منذ الصغر، هي التـــي تنمـــي عنـــد الأديب الأوروبي ــ بحسب قول الحكيم ــ ذلك الإحساس بالتناسق الفني الذي يرفعه إلى مرتبة الخلق والإبداع: "فتربيةُ ملكةِ العقل وحدها لا تكفي عند رجل الأدب والفن إن لـــم تـــصاحبْها تربيةُ حاسةِ البصر وحاسة السمع، وحتى حاسةِ الشمِ والذوق. التربيةُ الكاملةُ للحواسِ والملكات هو ما أسميه "الثقافة الكاملة"[1]، إنهُ يحققُ لذاته كفنان باطلاعه على جميع أنواع الفنون، عـــن طريق بثه لتلكَ البِنى والتقنيات السردية في منجزه الأدبي: "ولذلك كان الحكيم ولا يزال يـــرى أن الرجل "الفنان" هو الإنسان الوحيد الأوحد، المجرّد المتجرّد، الأعلى والأرقى، المطلّ مـــن شاهق على "وحل البشر" أي على آمالهم وآلامهم ونضالاتهم وصـــراعاتهم التافهـــة الزائلـــة"، وهكذا فمهمة الفنان الأولى أن يقتل الإنسان في نفسه، إذا ما أراد الإبقاء على جانب الفنان فيه: إما الحياة وإما الفن. ولم يكن أمام الحكيم إلا أن يختار الفن منذ البداية لأنه أشرَفُ في رأيه من الحياة. وسينتهي به هذا الاختيار إلى ازدراء الحياة، إنها عنده "وحل البشر" ولا شيء فيها غير "جيف الأرض"[2].

يبدأ بعرض مسيرته العملية بتعيينه بوظيفة وكيل للنيابة في مدينة "طنطا" أكبـــر أقـــاليم القطر المصري، والعمل بهذه المهنة أوقف مشروعه الأدبي، قائلاً: "إنـــي أعـــيش فـــي جـــو الجريمة. وأحياناً في عالم الغرائز الدنيا. إني مع القبح الآدمي، المادي والمعنوي، ليـــل نهـــار ووجهاً لوجه أهذه هي الحقيقة؟ أهذا هو عالم الواقع الذي ينبغي أن أهبط اليه؟!"[3]، يتساءل في هذا الطرح، ويستغرب حاله، مندهشاً مما آل إليه، على الرغم من مناداته بإبعاد الحياة العامـــة

1) المرجع السابق، **زهرة العمر**. ص:171، 1975.

2) طرابيشي جورج، تقديم: عبدالجبار غربية، **لعبة الحلم والواقع: دراسة في أدب توفيق الحكيم**. ص:285، حوليات الجامعة التونسية، ع17، 1979.

3) الحكيم توفيق، **زهرة العمر**. ص:160، 1975.

عن منهج تفكيره الخاص؛ بأن الإنسان يكمن وجوده الخلاق في منحى الفن والأدب: "ذاك هو الصراع الذي عاشه الحكيم منذ بداية حياته الأدبية والفنية (منذ نشر كتابه: "زهرة العمر".. لم ينجح الحكيم إذاً في خلع حذائه من تفاهات الآدميين وسخافات "دود الأرض" ومسرحيته: "يا طالعَ الشجرة" فهو يكاد يصرح في هذا العمل الأدبي بأنه وضع نفسه بنفسه في مأزق لا مخرج منه، إذ يجعلُ الرجلَ الذي قتل زوجته في سبيل حياة "شجرة الفن" يتبين أنه بقتل زوجته (بقتل الحياة) قد أمات الشجرة نفسها: قد سلط العقم والجدب على "شجرة الفن" أو "شجرة المعرفة"[1]

يعقدُ مقارنةً فنيةً في نهاية السرد بين الأدب والوظيفة العامة: "الويل لرجل القضاء الذي يستكشف زملاؤه فيه أنه أديب... فمن ظهرت عليه بوادر الفكر في حديثه أو عوارض الفلسفة في خواطره حملقوا فيه ثم تهامسوا "اتركوه هذا أديب [...] سامحوه هذا فيلسوف"[2] ومن ثم يقدم الوصفَ العام لطبيعة العمل الذي يقوم فيه: "لقد ثبت لي أني رجل أمين لا يعرف الغش في شروط اللعب. أني في الفن كنت الفوضى بعينها. ولكني في عمل القضاء أنا النظام بعينه، بل أني مبالغة في الغيرة على سمعة هذا المنصب، لا أختلط بالأعيان ولا برجال الإدارة ولا بأي شخص أكثر من الاختلاط الذي يدعو إليه العمل الرسمي"[3].

وخلاصةُ القـولِ: فقد ظهر من خلال تلك الرسائل العديد من الأمور المهمة، وظفت ضمن بناء تقني عميق الدلالة والإيحاء، إذ يتداخل السرد الذاتي فيها تداخلاً مباشراً، مثل: تأثير باريس على الحكيم كأديب، والفوارق بين مصر وفرنسا، ورحلة الكاتب في بداية حياته بحثاً عن الأسلوب، وردَ بعضٌ من الأمور الفلسفية الدينية: "ويبدو أن الحكيم قد عانى كثيراً، على

---

1) طرابيشي جورج، تقديم: عبدالجبار غربية، **لعبة الحلم والواقع: دراسة في أدب توفيق الحكيم**. ص:302 ، حوليات الجامعة التونسية، ع17، 1979.

2) الحكيم توفيق، **زهرة العمر**. ص:180، 1975.

3) نفسه. ص:184ـ186 ، 1975.

امتداد رحلته الإبداعية، من بعض رجال الدين، وبخاصةٍ أن في كتبه الاعترافية، مثل "زهــرةُ العمر" و "سجنُ العمر" (في صفحاته الأخيرة) فضلاً عن الرباط المقدس، الكثير مما ترفــضه الأخلاق والتقاليد، كما يرفضه الدين، ويستاء له رجل الدين، وبخاصةً حين يجد صاحب هــذا الأدب يأخذ حجماً كبيراً، وموقعاً متقدماً يجعل منه قدوة ومثلاً، للأدباء وللشباب عامة.."[1]

عمد "توفيق الحكيم" إلى توظيف تقنية الحوار بطريقة فنية وبمهارة متميزة، تعتمدُ البناءَ النصيّ من خلال التناسق الإيقاعي، بين الكلمة والعبارة وبين الدلالة العامة للحوار، وبين الفن والأدب، والحياة والمرأة: "تذكر "الحكيم" بما رواه في "زهرة العمر" من قول ناقد فرنسي لـــه: "نعم. نعم لديكَ موهبة الحوار.. ولكن "فيلقى بهذه الكلمة الصغيرة جرثومة الشك فـــي أعمـــاق نفسي" وهذا ناقد آخر يقول للحكيم: "أفكار كثيرة وموهبة في الحوار لكن"؛ ونظن أن "لكن"، هذه ما تزالُ صلبةَ العودِ. لكن "الاستدراكيَّة" هذه نلمس جذورها في انسياق الحكــيم وراء قدرتـــه الحوارية التي تأتي ــ في كثير من الأحيان ــ على حساب العمل المسرحي نفسه، ويصبح ــ كما يعترف الحكيم في موضع آخر ــ مجرد أسلوب فني في الحوار، وليس عمــلاً مــسرحياً متكاملاً"[2].

تناولَ قضايا الإنسانُ الماديةِ والروحية محاولاً في ذلك إيجاد حلول لها، من خلال مـــا قدمه في "زهرة العمر" ضمن قوالب تعبيرية: كاليوميات والرسائل عن طريق اللغـــة الثالثـــة، وهي لغةٌ وسط بين الفصحى والعامية، ليسهل على القارئ الاتصال بفكره وأدبه: "وفي كتـــاب "زهرة العمر" إشاراتٍ ضافيةٍ إلى الآفاق الواسعة التي خاضها في تجربة القراءة، حتى قبلَ أن يستقرَ في فرنسا، ثم تجاوبهُ مع صراعِ المدارس الأدبية والأساليب التي سادت البيئة الثقافية في

1) عبدالله محمد، **الحكيم وحوار المرايا**. ص:133، ط.1، القاهرة: دار قباء، 2000.

2) للمزيد انظر عيد رجاء، **دراسة في أدب توفيق الحكيم**. ص:128، [د.ط]، الإسكندرية: منشأة المعارف، 1977.

باريس. وللحكيم في هذا المجال اجتهاداتٍ جديرة بالتقدير، لما اتسمت به من بعد النظر والجدية أولاً، ولأنه كان صادقاً مع نفسه، فسارَ في خطته الأدبية على هدى تلك الاجتهادات"[1].

مذكرات أميرة عربية[2]، سالمة بنت سعيد[3]

تقديم

تتجلى رحلةُ البحثِ عن الذات لدى "سالمة بنت سعيد" في مذكراتها، ببثها لكثير من القضايا التاريخية المهمة في رواية السيرة الذاتية التي قلما نعثر عليها في سير ذاتية أخرى، فالنصُ يعتبر من أقدم النصوص النسائية العربية في العصر الحديث (1844ـــ1924) التي تحكي سيرة امرأة عربية، أماطتْ اللثامَ عن حقبة تاريخية مهمة من تاريخ عمان وزنجبار. وقد جاءَ المترجمُ بمقدمة تاريخية من أجل الإحاطة بالتجربة الذاتية لامرأة عربية عاشت في المنفى:

---

1) عبدالله محمد، **الحكيم وحوار المرايا**. ص:149، ط.1، القاهرة: دار قباء، 2000.

2) بنت سعيد سالمة، **مذكرات أميرة عربية**. ت: عبدالمجيد القيسي، سلطنة عمان: وزارة التراث القومي والثقافة، 1974.

3) أميرة شرقية عربية وابنة سلطان عربي كبير، تخرج قبل أكثر من مائة عام على تقاليد قومها فتتزوج شابا ألمانيا وتهجر من أجله وطنها وملك أبيها وتترك حياة العز والقصور لتطوح بها الأقدار في ديار الغربة بين لندن وبرلين، وتستبدل حياة الاختلاط والسفور في أوروبا بحياة الحريم والحجاب في الشرق وباسمها العربي السيدة سالمة بنت سعيد اسما أعجميا هو البرنسيس أميلي روث، ثم تضيق بها الحياة بعد عشرين عاما، أو تضيق هي ذرعا بالحياة الأوروبية فتحن إلى الرجوع إلى وطنها الأول، ولكن أبواب العودة تغلق في وجهها فتعكف تكتب باللغة الألمانية قصة حياتها وتجاربها وتستعيد ذكريات بلادها وبني قومها. نشأت تحت ظل أمها الشركسية وكانت كما تصفها؛ صلبة الرأي قوية العزيمة كما كانت كثيرة الورع والتقوى طيبة الخلق وديعة صبورا سموحا تتقبل الأمور باستسلام تام للقضاء والقدر، وقد ورثت ذلك عن أمها قوة الإرادة وصلابة العزيمة، ولكنها لم ترث عنها الوداعة والطيبة.. وتعد تجربة سالمة بنت سعيد (1844ـــ1924) أو Mmily Reute كما صارت تدعى بعد ذهابها إلى ألمانيا عام 1866، واحدة من أكثر التجارب النسائية العربية أهمية وريادة في مواجهة الغرب الأوروبي.. تعد هذه المذكرات من أقدم المذكرات النسائية التي كتبتها امرأة عربية معاصرة، عاشت قصة حب مع شاب ألماني نقلتها من حضارة إلى أخرى، وخبرت في إطار هذا الانتقال تجارب متنوعة ظلت تصبغ حياتها كلها.. أما المذكرات التي نحن بصددها، فقد نشرت في عام 1886. صاحبة هذه المذكرات هي السيدة سالمة ـــ (وهو لقب اختصت به كل بنات الإمام أحمد بن سعيد مؤسس العائلة الحاكمة في عمان، والذكور اختصوا بلقب سيد) (1844ـــ1924) ـــ ابنة السلطان سعيد بن سلطان البوسعيدي سلطان مسقط وزنجبار، ولدت في زنجبار من أم شركسية وعاشت فيها إلى أن بلغت الحادية والعشرين أو الثانية والعشرين من عمرها، فوقعت في حب رجل ألماني كان تاجرا وموظفا في القنصلية الألمانية، وهربت إلى عدن حيث التحق بها بعد ذلك، وتم زواجهما طبقا للشعائر الانجليكانية... للمزيد انظر **مذكرات أميرة عربية**، بقلم القيسي عبدالمجيد، ص:9، 42، 43؛ وكذلك انظر الشيخ خليل، **السيرة والتخيل: قراءة في نماذج عربية معاصرة**. ص:13، ط.1، عمان: دار أزمنة للطباعة والنشر، 2005. وكذلك انظر أشكناني زبيدة، **مذكرات أميرة عربية: الإثنوغرافيا والسيرة الذاتية**. ص:113، مجلة العلوم الاجتماعية، مج31، ع1، 2003.

"تنطوي تجربة سالمة بنت سعيد على جوانب لافتة للنظر. فهي تجربة مبكرة على المستوى التاريخي، تجيء بعد أربعين سنة من ذهاب رفاعة الطهطاوي (1801ـ1873) إلى باريس، وتشتمل على تحولات جذرية لامرأة عربية مسلمة، تنتمي إلى أسرة ذات شأن، غيرت أسمُها ودينِها وعاشت تجارباً متنوعةً، في حياتها التي استمرت ثمانين عاما"[1].

رحلةُ البحثِ عن الذاتِ

تتسم السيرة الذاتية بسمات عدة، تجعلها مغايرةٌ عن أجناس أدبية أخرى، لكنها قريبةً منها في الوقت نفسه ــ كما سبق القول ــ في كشفها عن موضوعات ذات صلة وثيقة بالنفس الإنسانية، ومن أبرز تلك السمات البحث عن الذات، التي تبدو واضحةً لدى صاحب السيرة من خلال سعيها الحثيث عن علائق ووشائج خاصة ترتبط كثيراً بموضوعات السرد المطروحة: "ربما تكون السيرة الذاتية أكثر صدقاً من الرواية، أو أكثر فناً وإبداعاً، لأنها تكشف عن الذات بمثل ما تكشف عن الآخر. كتبت الجزء الأول والثاني من (أوراق حياتي) في خمس سنوات خارج الوطن. كان القلم في يدي مثل المشرط يكشف عما تحت الجلد، تحت العضل، يصل إلى جذور الأجزاء المبتورة من الجسد أو العقل أو الذاكرة، ثُمَّ يُحلقُ بي في السماء السابعة لأرى أشياء لم أكن أراها وأنا أمشي فوق الأرض"[2].

عرضت الكاتبةُ[3] عن حقيقة معاناتها الذاتية في بداية معتركها، بانحيازها إلى أخيها "برغش" في حركة تمردية على أخيها السلطان "ماجد"، مما أدى بها إلى خسران كثير من الأمور القيمة فيما بعد، وسيكون لهذه الأحداث واقع آخرَ في بناء السرد الذاتي وتقديمُ بنيةً

1) الشيخ خليل، **السيرة والمتخيل: قراءات في نماذج عربية معاصرة**. ص:13، عمان: دار أزمنة، 2005.

2) السعداوي نوال، **رواية السيرة الذاتية**. ص: 385، فصول، ع1، مج17، 1998.

3) من الآن فصاعدا نعني بالكاتبة؛ نفسها سالمة بنت سعيد صاحبة المذكرات.

عميقةَ للأحداث كافة، عرضَ القيسي ــ بهذا الخصوص ــ بمقدمة للمذكرات، بيَّنَ فيها أهميــة السرد الذاتي، قائلاً: "ومن عوامل الندرة في الموضوع كتابة السيرة بحد ذاتها. ذلك أن كتابــة السير الذاتية والمذكرات الشخصية فن أدبي رائع عرفه الغربيون على اختلاف أممهم وفي كُلِّ عصورهم وبرعوا فيه حتى زخرت به آدابهم وأصبح تراثاً فكرياً بارز المعالم شاهق البنيان"[1]

من هنا، فالمذكرات تكتسب أهميةً خاصة وقيمةً نادرة، في آلية الكشف عن جوانبٍ مهمةٍ من الحياة السياسية والاجتماعية في زنجبار، اعتمدت الكاتبة فــي روايتهــا علــى "الــصدق الرمزيّ"، محاولةً فيها كسب سمات فنية لتلك المــذكرات: "فالــصدق الخــالص أمــر يلحــق بالمستحيل، والحقيقة الذاتية صدق نسبي، مهما يخلص صاحبها في نقلها على حالها؛ ولذلك كان الصدق في السيرة الذاتية "محاولةٌ" لا أمراً متحققاً"[2]، وتعدُ المذكراتُ واحدةً من أكثر التجارب النسائية العربية المدونة أهميةً في مواجهة الغرب الأوروبي، وعلى الرغم من حضور الغرب الأوروبي أو عالم الشمال ــ كما تسميه صاحبة المذكرات ــ لا يكاد يذكر مقارنةً بحضورِ عالمِ الجنوب، فقد ظلت المذكرات، في خضم المواجهة مع الآخر من جهة، والداخل من جهة أخرى في حالة رفض وتمرد: "هذا الرفض والاحتجاج إذن سببه على الأغلب تعارضٍ مبدئيٍّ واضحٍ بين الذات والقوى الاجتماعية المتمثلة بالسلطة، سواء أكانت هذه السلطة عائليةً أم اجتماعيةً أم دينية، وهو ما خلف نصوصاً نسوية عبرت عن رفضها من خلال التــشديد علــى الخــلاص الفوري وإهمال العالم، لذلك جاء العذاب بديلاً عن مركز الدفء والطمأنينة اللذين يغيبان بغياب التواصل مع الآخر، فتصالح الذات مع الذات لا يمكن أن يتم بمعزل عن العالم"[3].

---

1) بنت سعيد سالمة، **مذكرات أميرة عربية**. ص:10، 1974.

2) عباس إحسان، **فن السيرة**. ص: 113، 1956.

3) إبراهيم رزان، **ملامح رومنطيقية في السرد النسوي**. ص:49، البصائر، ع2، مج10، 2006.

يبدأ مترجمُ الكتابَ بمقدمة يعرض فيها تاريخ منطقة زنجبار، (1804ــ1856) وهـي الفترة التي تولى فيها والد صاحبة المذكرات قيادة البلاد، ووالدُها حفيد الإمام أحمد ابن سـعيد مؤسس السلالة الحاكمة في عمان[1].

بدأت الكاتبةُ بجمع مذكراتها والشروع بالكتابة ابتداء من عام 1875 بعد وفاة زوجهـا الألماني بخمس سنوات، هذه الوفاة شكلت تحولاً جذرياً في حياتها وأعطت لحياتها في غربتها أبعاداً مختلفة، بدت تتكون لديها إرهاصاتٌ داخليةٌ وخارجيةٌ وبوادرَ أزمةً حقيقيةً ومعاناةً صعبةً لقاءَ المحنِ التي مرت بها، والذي يعين على الخروج أو التخفيف من هذه المحن البوح الذاتي، فالسيرة الذاتية هي: "تعبير عن أهم مظاهر الحياة الشخصية لكاتبها، وهي حياة لا ينفصل فيها "الداخل" عن "الخارج"، وذلك أنها في صميمها، تركزٍ وإشعاع، انفصالٍ واتصال، انطواءٍ على الذات وافتراقٍ عن الذات"[2]، وقد تشكل لها في تلك الأثناء هاجسٌ وإرادة قوية، يتمثلان بالعودة الروحية إلى الوطن من خلال عملية الاستحضار والاسترجاع لأماكن الطفولة، ورسـمِ عـالمِ الجنوب المغاير تماماً لعالمِ الشمال: "وفي الأدب السردي يتجلى وعي المرأة بذاتها باعتبارهـا امرأة، ونادراً ما يكونُ هذا الوعي خاصاً بها هي. وقد كان هذا هو الغالب على روايات القرن التاسعِ عشَر. وشهدت نهاياتُ ذلكَ القرنِ نقلةً في إبداع المرأة ممثلاً في تلك الممالكِ الفاضـلةِ Utopia التي كتبت ونشرت في كل من إنجلترا، والولايات المتحدة، وهي كتب تتحدث عـن عالم فاضل مثالي يخلو من سطوة الرجال"[3].

1) للمزيد بهذا الخصوص انظر المقدمة للقيسي في المذكرات نفسها ص:9ــ52.

2) شرف عبدالعزيز، **أدب السيرة الذاتية**. ص: 4، 1992.

3) الخليل إبراهيم، **الذات الأنثوية في ثلاثة نماذج من السرد النسوي**. ص:117، أفكار، ع134، 1998.

إن الذاتَ الكاتبةُ في تلك المرحلة، تعيشُ حالةً من الصراع والقهر وعدم الاستقرار في منفاها الشاق والمضني لاعتبارات عدة وقعت على كاهلها أثناء غربتها، تمثلت في بعدها عن أهلها وفقدان زوجها، إذ إن: "تجربة المنفى تشبه تجربة السجن، التحرر من قيود الزمان والمكان وسقوط كثير من الأقنعة أو المحظورات والمخاوف. أكبر خوف في حياتنا هو الخوف من الموت. هربتُ من الموت بعيداً عن الوطن"[1].

تبدأُ الكاتبة تقدم إشارات دالة وموحية لاسترجاع ما فقد وتعويض عن حالة من حالات الفقد، بدليل استرجاعِها للأمكنة الإيجابية والحسنة التي عاشتْها سابقاً، وهي بهذا البوح تسترجع صورةُ والدِها وطبيعةُ الواقعُ المعيش لتلك الأيام في حضرته وذكرِ مناقبِه الحسنة، قائلةٌ: "وكان أمامُ الخالق مِثالُ الخشوعِ والورعِ والتقوى كما كان ــ على العكس من كثير من الملوك والسلاطين ــ بسيطاً متواضعاً بعيداً بطبعه عن التعالي والكبر والجفاء، ولكم كنا نشهده ممتطياً جواده متجهاً إلى دار أحد عبيده ليهنئه وأهله بالأفراح أو ليواسيهم في الأحزان وليغدق عليهم مع هذا أو ذاك الهدايا والعطاء الجزيل"[2]، وتستطرد بالحديث مستحضرةً صورةَ والدتِها بوصفٍ دقيق، مما يشي بتقديم صفات حسنة ومتميزة من الاسترجاع، لتضفي على السيرة طابع "الصدق الرمزي" الذي يعين في بنية النص المتخيل وتجعلها قريبةً من صفات والدها، قائلة: "وكانت أمي ربةَ بيتٍ ماهرةً دقيقةً في أداء واجباتها حسنةُ الذوقِ والترتيبِ محبةٌ للنظامِ وكانت لها مهارةٍ ملحوظةٍ في أعمال الإبرة والتطريز"[3].

---

1) السعداوي نوال، **رواية السيرة الذاتية**. ص: 383، فصول، ع1، مج17، 1998.

2) بنت سعيد سالمة، **مذكرات أميرة عربية**. ص:60، 1974.

3) نفسه. ص:62، 1974.

المكان ودلالته في المذكرات

يعتمد فن رواية السيرة الذاتية بشكل عام على المكان اعتماداً كبيراً، فبدونه لن يستطيع الأديب أو الفنان الإفلات من هذا العنصر، الذي بدوره يقدم قواماً مهمــاً للمحتــوى والــشكل، وانطلاقاً من ذلك، تبدأ الكاتبة بالسرد التتابعي من "بيت الموتني"، فتقدم وصفاً عاماً للمكان وهي في السابعة من العمر: "المكان الذي تبدأ "سالمة" وصفه في أول فــصول الكتــاب هــو بيــت الموتني.. من وصفها لهذا البيت يتضح لنا بعضُ معالم العمارة في الحريم السلطاني التي لا بد أنها قد استخدمت للاستجابة لحاجات القصر، وفي الوقت نفسه تعكس هذه العمــارة الظــروف الجغرافية والطبيعية للمنطقة التي بنيت فيها"[1].

إن النمطيةَ السائدةُ لتقنية الاسترجاع السرديّ والتي يستفاد منها في بناء السيرة الذاتيــة، تبدأ بالانطلاقة من الوصف العام للمكان: "إن كتاب السيرة الذاتية العــرب أو أغلــبهم يعــود بالخيال لاستعادة قارة الطفولة الغريبة على حد تعبير "كوهن Kuhn"، لذا نجد التركيز واضحاً لدى الكتاب على الأماكن في بنية النص المتخيل، "وطن المرء امتداد لذاته، إذا وصفته فإنمــا أنت تصف المرء نفسه"[2]، ويعد هذا مرتكزاً أساسياً في بناء السرد بتسلسل منطقــي لطبيعــة الأحداث والأقوال، تستحضر سالمة بنت سعيد الصور والمشاهد وعما يختلج في أعماقها مــن لوعة وحنين من خلال المكان الحاضر الذي تعيشه، وقد كانت تحسُ وتعي في انتقالها وهجرتها إلى المكان الجديد بعد وفاة والدها، بسعيها الحثيث من أجل حياة سعيدة، بعيداً عن صــراعات السلطة التي نشأت من قبل الأبناء، تسردُها الكاتبةُ بالتفصيل في مذكراتها، لكنَّ موتَ زوجِهــا بعد فترةٍ قصيرةٍ من إقامتها في ألمانيا، جعلها تجابه خطر الشقاء في الغربة وتحمل مــسؤولية

---

1) أشكناني زبيدة، **مذكرات أميرة عربية: الإثنوغرافيا والسيرة الذاتية**. ص:124ـــ125، مجلة العلوم الاجتماعية، ع1، مج31، 2003.

2) رووكي تيتز، ص:255، 2002.

الأبناء: "وباستخدام جهاز اصطلاحي مختلف إلى حد ما، يمكننا أيضاً أن نتحدث عن المنظور المكانيِّ أو الزمانيِّ الذي يتم تبنيه في بناء السرد. والمشابهة بينه وبين تمثيـل المنظـور فـي الرسم أكثر من مجرد استعارة، في هذه الحالة. المنظور، بشكل عام، هو منظومة لتمثيل مكان ثلاثي أو رباعي الأبعاد، بوساطة وسائل فنية خاصة بشكل فني معين. ونقطـة الإحالـة فـي منظومة المنظور الخطي هي موقع الشخص الذي يقوم بالوصف"[1].

تستدعي الكاتبةُ الشرقُ أو كما تسميهِ الجنوب بشكل مكثف، في تتبع للسمات العامة لهذه المذكرات الاسترجاعية التي تميزها عن غيرها، تبرزُ فيه جوانب إيجابيـة متعـددة ـ علـى العكس من الطرف الآخر الشمال ـ وجاءت أغلب الفصول مركزةٌ على الوطن، بوصفه وذكر جمالياته، من أمكنة، وعادات، وتقاليد حميدة، وصفات حسنة لبني قومها، إذ إن: "علاقةَ الإنسان بالمكان والجمال علاقةٍ جدلية، تبدأ معه منذ تفتح الأحاسيس والوجدان، وتنمـو هـذه العلاقـة باطراد، فتستجيب لنقلاته المعرفية والروحية، فهو كائن استاطيقي (يتجلى في علاقته بالمـشهد الفني وما يثيره من صراعي المتعة والفهم"[2]، وهي بهذا البناء السردي تؤسس من خلاله لعالم شرقيٍّ حضاريّ، أخذَ الآخرُ عنه فكرةً نمطيةً خاطئةً لمسائلٍ فقهية: كالزواجِ والطلاق والتعدد. فقد لوحظ تركيزٌ في بنية السرد على المظاهر السلبية في حياة الغربيين وتنتقدُها: "أمـا علـى المستوى الحضاري فإنّ خطابَ سالمةُ لا يكشف عن لون من ألوان الانبهار بالحضارة الغربية. فقد أشارت إلى الكثير من المظاهر السلبية في حياة الغربيين، وحرصت على نقدها وتبيان مـا تنطوي عليه من نتائج"[3].

1) أوسبنسكي بوريس، **وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان**. ص:256، فصول، ع4، مج15، 1997.

2) أبو زريق محمد، **الفنان/المكان.. الذات/ والآخر**. ص:115، أفكار، ع135، 1999.

3) الشيخ خليل، **السيرة والمتخيل: قراءات في نماذج عربية معاصرة**. ص:27، عمان: دار أزمنة، 2005.

وفي تسريدِها لأيام الطفولة، كانت مولعةً بالإتيان بكل غريبٍ من الأعمــال: كركــوب الخيل، والتدرب على استعمال السلاح، والمبارزة، وتعلم القراءة والكتابة، علــى الــرغم مــن تحريمها في ذلك الوقت إلاّ أنَّها كانت تتعلم ذلك خفيةً عن أبيها وإخوانها. إن غايتَها من هــذا الاستحضار التدليل به عن ذات تعتز بنفسها وتتفرد عن الآخرين، فهجرت القصر، واعتنقــت ديانةً أخرى، وتزوجت من شاب ألماني، يدلل هذا أن الشخصية في تكوينها وبنيتهــا مغــايرة تماماً للشخصياتِ الأخرى، بدليل تفردها بأعمال كثيرة جعلتْها مختلفةٌ عن الآخرين: "تتحــدث سالمة عن تفصيلات طفولتها بإسهاب، وإذا كانت مرحلة الطفولة تحتل في عالم السير الذاتيــة حيزاً مهماً، لأن تحليلها وسردِ وقائعِها لا يدخلُ في باب الاعترافات الخطيرة التي تثير حساسية المجتمعات، فإن المتتبع للكثير من التفصيلات التي أوردتها سالمة عن طفولتها، تبينُ أنها كانت تنطوي على إحساس بالتميز مصحوب بالألم والحزن"[(1)].

تبدأ الكاتبةُ بالسرد في انتقالها للمكان الجديد "بيت الساحل"، وتقدمُ مزيداً مــن الأحــداث والأفعال ببثها للصور والمشاهد التي تبنى على أساسها المذكرات، ففي هذا المكان تشعر بحرية وانطلاقة أكثر من المكان السابق، فتقدم السرد بطريقة فنية لتلك الأحداث التي كانت تمارســها مع أخوانها وأقرانها داخل القصر، تتحدث عن مغامراتها ولعبها مع الآخرينَ، وتسترجع أشياءً كثيرةً تنبئ بها عن حسها الإيجابيّ وذكرياتِها الحميمة في تلك الأمكنــة: "إن الوجــهَ الأبــرزُ للخطابِ المعرفي اليوم يتأسسُ على الصورة، هذه الصورةُ التي لا توجد إلا في المكان. وقــد اعتبر أن ما لا صورةَ لهُ لا يمكن اعتبارهُ موجوداً.. ولن يستطيع الفن الحديث اليوم، مهما بلغ من تجريد إلا أن يحيلنا إلى مكان أو أن يغيبه لصالحِ حضورهِ كخطابٍ تحتَ السطحِ أو في بابِ

---

1) المرجع السابق. ص: 20، 2005.

المسكوتِ عنه. وفي هذا الحضورِ المكاني وغيابِهِ، يتأسسُ خطابٌ جدليٌ جديدٌ قوامهُ المحتوى والشكل"[1].

الواقع الاجتماعي المعيش

قدمت الكاتبةُ الواقعُ المعاش في مذكراتها، مقتصرةً على موضوعاتٍ خاصةٍ بعينها، ولم يلحظ تنويعٌ في موضوعات السرد للأنماط الاجتماعية المختلفة التي ذُكِرَتْ في الأعمال السابقة في رواية السيرة الذاتية، ولعلَّ هذا نابعٌ من طبيعة الظروف المعيشية التي عاصرتها الكاتبة، تمثلَ بقلةِ احتكاكها المباشر بالمجتمعات التي كانت تعيش فيها، نظراً للمكانة الاجتماعية التي تحد لا بل تمنع من ذلك لاعتبارات عدة: "والوضع التاريخي والاجتماعي في المجتمع الشرقي لا يسمحُ بظهورِ هذا النوع من اللون الأدبي وبخاصةٍ بالنسبة للمرأة، حيث إنها تأخرت عن الرجل في الحصول على كثير من حقوقها وبخاصة التعليم، ولخصوصية المجتمع الشرقي الذي يفرض على الفرد، رجلٍ كان أو امرأة، وإن كان الوضع أصعب بكثير بالنسبة للمرأة ــ البقاءُ ضمنَ بوتقةٍ اجتماعية معينة متمثلاً للعديد من الأعراف والقيم الاجتماعية التي يحتاجُ الاعترافَ بها والخروجِ عليها كثيرٌ من الشجاعة"[2].

تبدأ حديثَها الاسترجاعي، بإظهار الجانب الحسي فيما يخصُ جوانب اجتماعية تستاءُ منها كثيراً، كالأمراضِ التي كانت تعالجُ بطريقةٍ بدائية مقيتة، مبينةً أسباب ازدياد حالات الوفاة في الجنوب عنها في أوروبا: "تعرفت في أوروبا على طرق العلاج الحديث الذي يتولاه الأطباء المختصون، فإنيِّ أَكادُ أُؤمنَ بأن طرق العلاج البدائية والبربرية، وليس المرض ذاتَـهُ، هـي السبب في كثرة الوفيات في بلادنا. ولا أدري كيف كنا نحتمل فقدان العدد العديد من الأهل

1) أبو زريق محمد، **الفنان/المكان.. الذات/ والآخر**. ص:115، أفكار، ع135، 1999.

2) أشكناني زبيدة، **مذكرات أميرة عربية: الإثنوغرافيا والسيرة الذاتية**. ص:112 ، مجلة العلوم الاجتماعية، ع1، مج31، 2003.

والأخوان والأصدقاء لو لم نتدرع بذلك الإيمان المتين بالقضاء والقدر"[1]، تعرض كثيراً مــن الأمور الشخصية في ثنايا السرد التي تَجعلُها تتميز بصفات ذات طابعٍ دينيٍّ، وهذا يعطــي أن الذات تتحدث عما يختلج في دواخلها من ألم يعتصرها، وهي بهذا تريد التطهر بالرد على كــل ما من شأنه أن يشين أو يدين تلك الشخصية، تعتز لبني قومها وتجابه الآخر في موضــوعات متعددة: "حيث إنها لا تكتب لمجرد توثيق سيرتها العائلية ولا بغية تسلية القارئ الغربي بــسرد العجيب والغريب كما يفعل الرحالة والسياح والمخبرون الغربيون، فهي على العكس من ذلــك تجتهد في خلخلة وهدم هذه اللغة الاستشراقية التي كانت رائجةً آنذاك، وتحاول أن تنقل صورةٌ واقعيةٌ عن أهلها وقومها وثقافتها وحضارتها الأصلية، بل تتعمد في مقــاطع كثيــرة مجابهــة القارئ الألماني أو الغربي بحقائق وآراء ومواقف تخرجه من ألفتــه ومركزيتــه العرقيــة ــ الثقافيةِ ليشعر مثلها ببعض معاني الأجنبية والغربة والمنفى"[2].

تتحدثُ عن المرأة من أجل تنويع موضوعات السرد، مدافعةً عنها وتقف موقف الــضد من تلك الأفكار الغربية، مبينةً الأسباب التي تجعل المرأة الشرقية تختلف عن المرأة الغربيــة، أن الظروف الطبيعية تختلف في بعض بقاع العالم عن بعضها الآخر، وهذه الظروف هي التي تتحكم في تكوين آرائنا وعاداتنا وأساليب معيشتنا ومتطلبات حياتنا: "ويبدو أن "سالمة" كانــت على وعيٍّ بجهل الغربيين بالحياة في الشرق ــ مع اعترافها بأن كتابها يــصف الحيــاة فــي زنجبار وليس الشرقَ كُلَّهُ ــ، ففي معرض شرحها لحياة المرأة الشرقية تعترف بأن معلومــات الغربيين عنها ناقصة.."[3]، تتحدثُ في المقابل عن الرجل الشرقيِّ، مدافعةً عنه ومبينةً صــفاته

---

1) بنت سعيد سالمة، **مذكرات أميرة عربية**. ص:98، 1974.

2) أشكناني زبيدة، **مذكرات أميرة عربية: الإثنوغرافيا والسيرة الذاتية**. ص:114، مجلة العلوم الاجتماعية، ع1، مج31، 2003. منقول عن معجــب الزهرانــي، (1995) **المنفى والسعادة لا يجتمعان**. مجلة نزوى (3) يونيو، ص ص:21ــ32.

3) أشكناني زبيدة، **مذكرات أميرة عربية: الإثنوغرافيا والسيرة الذاتية**. ص:121، مجلة العلوم الاجتماعية، ع1، مج31، 2003.

الحميدة، وبأنه بعكس ما يقال عنه في أنه كسول وغير متحمس ومتواكل في عمله: "وقد وصفت سالمة كيفية الاهتمام بجسد الطفل، سواء أكان ذكراً أم أنثى، وشرحت، للقارئ الأوروبي، الطقوس التي تؤدي إلى إحساس المرأة بأنوثتها، وحرصها على هذه الأنوثة، مثلما توقفت عند الطقوس التي تصنع الرجولة، وتميز الشاب عن الفتاة من حيث المظهر والسلوك. وقد كانت سالمة حريصةً في الوقت نفسه على تبيان وضع المرأة الشرقية، وشرح قيمتها وتميزها"[1].

تذكر حديثاً مجملاً في جلبها الاسترجاعي للواقع المعيش، من الأحداث اليومية التي كانت تُمارسُ داخلَ القصرِ على وجه الخصوص، ولَمْ يلحظْ حديثٌ عامٌ من الوقائع المعاشة للطبقات الاجتماعية الأخرى، قائلةً: "يمكن على وجه العموم القول إن نهار المسلم تضبطه وتسيطر عليه أوقات الصلاة.. وعلى كل حال فإن الحياة اليومية تبدأ عند الفجر إذ يستيقظ الناس جميعهم.. وفي بيتنا الواسع الذي يضم المئات من الناس من مختلف المشارب والأذواق، لا يضبطهم إلا وجوبُ الحفاظِ وبدقةٍ صارمةٍ على أوقات الصلوات الخمس وعلى حضور الوجبتين الرئيسيتين.. وعلى هذا فقد كنا نعود بعد صلاة الفجر إلى النوم"[2].

تسجلُ الكاتبةُ في حديثها الاسترجاعيِّ، مجموعة من المفارقات القيمة التي تعتز بها، وتقدم فيها حجةً تَردُ من خلالها على الانتقادات الغربية التي تَنفرُ منها فيما يخص عالم التربية (الطفولة): "وما أوسع الفرق بين هذه العناية والإخلاص وبين الإهمال وقسوة القلب لدى المربيات الألمانيات، وكم كدت أن أخرج من طوري وانصب على هؤلاء اللئيمات تعنيفاً

---

1) الشيخ خليل، **السيرة والمتخيل**. ص: 23، 2005.

2) للمزيد عن تلك الأحوال المعيشية انظر بنت سعيد سالمة، **مذكرات أميرة عربية**. ص:109ـ 115، 1974.

وزجراً وأنا أشاهد في الشارع قسوتهن على من في رعايتهن من الأطفال الأبرياء"[1] بعد ذكرها لكثير من المفارقات المغلوطة الفهم من الطرف الآخر، تقدم وجهةَ نظرِها في حقيقةِ الآخر نحو الشرق والإسلام: "ولكن مما يؤلمني أن أرى الأوروبيين يتحاملون على الإسلام والمسلمين بشتى الأساليب ويوجهون إليهم شتى التهم دون أن يفهموا حقيقة الإسلام والمسلمين فهل لي بعد هذا أن أسأل بأي حق أو مبرر يسوغ الأوروبيون لأنفسهم التباكي على مصير "الشعوب المختلفة" ومحاولتِهم فرضَ ثقافتِهم على تلك الشعوب"[2].

تقدمُ الكاتبةُ الرد على تلك الأفكار رداً يلبي طموحِها من خلال حديثها السردي لوضع المرأة في الشرق، وما ينظرُ إليها من قبلِ الجانبِ الآخر على أنها مظلومةٌ في نواحٍ عدةٍ، مُعزِيةً السبب في مثل هذه الأفكار الخاطئة؛ إلى التسرع في الأحكام والأخذ بمظاهر الأشياء فقط، واستقاء المعلومات من غيرِ مصادرِها الأصلية. وقد وقعت الكاتبةُ في مثل هذه الأخطاء في أول وصولها إلى أوروبا: "ولا شك أن إيضاح سالمة لهذه المسائل، للقارئ العام الأوروبي، لم يكن يهدف إلى تصحيح صورة المرأة الشرقية، بقدر ما كان ينطوي على رغبة في إثبات الذات الحضارية لسالمة والدفاع عنها. ومن هذا المنطلق يتفهمُ القارئُ دفاعِها عن الإسلام وحرصِها على تبيان ما لحقهُ من تشويه في عيون الغربيين"[3]، والحقيقةُ التي انتهت إليها ولا شَكَّ فيها ــ حَسَبَ قولِها ــ إن السعادة العائلية والانسجام الزوجي لا علاقةَ لهما بنظم الزواج، ولا بدين المرء، أو معتقده أو تقاليده: "أوليس من السخف في أكثر الأحيان أن نتكلم عن "زوجة" واحدة للرجل الغربيِّ؟ فصحيحٌ ولا شكَّ أنَّ الشريعةَ المسيحيةُ لا تجيزُ الزواجَ بأكثر من واحدة،

---

1) المرجع السابق. ص:121، 1974.

2) نفسه. ص:131، 1974.

3) الشيخ خليل، **السيرة والمتخيل**. صك 24، 2005.

ولنفرض جدلاً أنها على حق في ذلك. وصحيح أن الإسلام يبيح الزواج بأكثر من واحدة ولكن أليس من الصحيح أيضاً أن التقاليد وواقع الحياة في الشرق قد خففت إلى حد كبير من انتـشار هذه القاعدة في حين أن الغربيين يتعمدون آثمين مخالفةَ تعاليمِ دينِهم باتخاذهِم الخليلاتِ بالخنى والفجور؟"[1].

تسترجعُ في حديثها السرديِّ الواقعَ السياسيَّ، بعنوانٍ واضحٍ ودال: "مؤامرة وفتنة"، تبدأ الكاتبة بعد هذه الأحداث بترتيب أمورها، ليبدأ السرد لديها مباغتاً للأحداث السالفة الذكر بدون تقديم يذكر، قائلةً: "برزت في جو حياتي متاعبٌ جديدةٌ أخذت تتجمع وتتراكم حتـى وجـدتني منساقة دون اختيار مني إلى المؤامرة ضد سلطان البلاد أخي النبيل ماجد"[2].

تبدأ الكاتبةُ بالسردِ، من خلال تبيانها للخلافات التي تمت لقاءَ التنازع على الحكم من قبل أفراد العائلة، المكونة من ستةٍ وثلاثين أخاً وأختاً، تتقاسمهم جنسيات أمهاتِهم المتعددة وتجـري في عروقهم دماؤهنَّ المختلفة، تقدم بهذا الاستحضار بوحاً عميقاً، وتتراجعُ عما بدرَ منها لقـاءَ انسياقِها إلى جانب خولة، قائلةً: "مع عرفاني بأنها على خطأ وظلال .. إرادتي وتفكيري جعلني أسيرتها في كل ما تقررُ أو تقول. لا أملك لنفسي الخيار. ولكن هل في الحب من خيار؟ وهـل نسمع لصوت الحق أو الضمير إذا ما علا صوت الحب وعربد، أولسنا في سبيل الحب ومـن أجله نتخلى عن مبادئنا وآرائنا وأفكارنا وأقدس معتقداتنا، كما تتخلى الـشجرةُ الكبيـرةُ عـن أوراقها الذابلة في الخريف دون أن ينفعها جذعُها القائمُ في الأرض أو يرد عنها بلاء"[3]، تقدم الكاتبةُ اعتذارَها وتبدي ندمَها عن الأخطاء السابقة التي وقعت فيها، من خلال البوحِ والاعترافِ

1) بنت سعيد سالمة، **مذكرات أميرة عربية**. ص:197، 1974.

2) نفسه. ص:256، 1974.

3) بنت سعيد سالمة، **مذكرات أميرة عربية**. ص:258، 1974.

الذاتي والتراجع عما بدر، ويعد هذا في كتابة السيرة الذاتية ركيزةً أساسية، يعبــرُ بـــه عـــن مقصديةِ صاحبةِ المذكرات من أجلِ بناءٍ فنيٍّ لنص المذكرات، وإشعار المتلقي بذلك.

تقدم في نهاية السرد، حقيقةُ اللقاءُ ما بينها وبين الشاب الألماني الذي أصبح زوجاً لهـــا فيما بعد "هذريخ روث"، معلنةً عن سبب هروبها من البلاد ــ بحسبِ وجهةِ نظرهـــا ــ وهـــو الحل الأمثل من أجل الزواج منه، وقد تم ذلك بدايةً بالهرب إلى ميناء عدن، حيـــث انتظرتـــه هناك، وبدأت بعدها تتلقى تعاليم الدين المسيحي وتم تعميدُها فيما بعد باسم "إميلـــي روث": "إن كل من يتابع الرواية النسوية، يجد أنها كثيراً ما تعالجُ قضيةَ الحبِ ضمنَ رؤيةٍ رومانتيكيـــة، تعلي من شأنِ هذه العاطفة، وتعتبرها فضيلةٍ رفيعةٍ تتجلى فيها نواميس الطبيعة وفطرتِها، لكن أكثرَ ما قدمتهُ المرأةُ العربيةُ في هذا المجال، هو بمثابةِ رفضٍ للعادات القائمة والمعايير التـــي يضعُها المجتمع، وفيه دعوةً واضحةً للدفاع عن المرأة بالحصول على حرية تخلصُها من جميع القيود التي تكبل هذا الحب وتحول دون تحققه"[1]، وبعد أن صوبت أوضاعُها سافرت وزوجَها إلى وطنه هامبرغ واستقبلت هناك بترحابٍ حار، لكن هذا الأمر لم يستمر طـــويلاً، فيـــصابُ الزوجُ بحادث أودى بحياته، وتعود المعاناة واللوعة من جديد، في تحمل المسؤولية والاعتنـــاء بأبنائها الثلاث: "يأتي بعد ذلك عامل آخر يتيح لنا القول بخصوصية السيرة الذاتيـــة النـــسوية: وهو القهر الاجتماعي المتمثل في مصادرة اختيارات المرأة منذ الطفولة (حرمانِها من اللعـــب والظهور والتعليم)، ثم في الفصل أو العجز الجنسي في مرحلـــة الـــصبا، وتحديـــد حركتهـــا، وحرمانِها من اختيار الزوج أو الدراسة أو العمل"[2].

1) إبراهيم رزان، **ملامح رومنطيقية في السرد النسوي**. ص:54، البصائر، ع2، مج10، 2006.

2) الصكر حاتم، **السيرة الذاتية النسوية: البوح والترميز القهري**. ص:213، فصول، ع63، 2004.

يزدادُ حنينُ الكاتبةُ وتوقُها من أجل العودة إلى بلادها، على الرغم من تلــك الأحــداث، وبقي أخوها "برغش" يناصبها العداء فترة طويلة، ليس من أجل خروجِها عن دينهــا ــ كمــا صرحت ــ بل نظراً للعلاقة الحميمة التي أعادتها مع شقيقه "ماجد"، ولكن هذا الموقف لم يثنيها عن عودتها إلى موطنها، إن هذه التصريحات تدل على حميمية الكاتبة إلى العــودة لموطنهــا الأصليّ، واللقاء بأهلها وتحقيق حلمها وأمل حياتها بعد وفاة زوجها وما لاقته مــن صــنوف الغربةِ عن موطنها، لكن محاولاتِها المتعددة باءت بالفشل إلا أنها بقيت مصرة علــى العــودة، فيعاودها الأمل وتلقى من السلطات الألمانية كل عونٍ وتشجيع في تحقيــق غايتِهــا: "ومــا أن وطأت قدماي أرض الإسكندرية وصرت بيمِ مساجِدها ومنائِرها ونخيلِها حتى طغى عليَّ شعورٌ غامرٌ بالشوق والحنين للأهل والأوطان، شعورٌ لا يعرفه إلا من كابد مثلي الغربةُ عن بلده هذه السنين الطوال وشوق لا يحس به إلا من عانى مثل الظروف النحسة التي عانيتها، فهــا هــي عيناي تكتحل برؤية الجنوب العزيز بعد غياب دام تسعة عشر عاماً مليئةً بالأوصاب والهمــوم وبلوعة الذكرى وحرقة الشوق والحنين. قضيتُ أكثرَ أيامِها ولياليها الباردة أجالس موقد النــار في بيتي"[1]، كلماتٌ تبعثُ على الألم والحسرة، تحرك المشاعر والأحاسيس وتزيد من مــشاعر التعاطف، وتتماهى مع الذات الساردة، وهو ما ترنو إليه الكاتبةُ في تحيين الخطاب من أجــل التأثر والإحساس بمدى الأزمة التي تحيط بها، فجاءَ السردُ متناغماً مع حسها الداخلي للخروج من المعاناة الشديدة: "فقد اكتسبت مذكرات سالمة وهي تتحدث عن ذاتها، في مواجهة الآخــر، نبرةٌ عقلية، ويبدو أن هذه النبرة التي تمنع بطبيعة الحال فيوضــات الــذات، وقــدرتِها علــى الاعتراف، قد أخذت بالتلاشي التدريجي في الفصل الذي يحمل عنوان "رؤية الوطن بعد تسعة

1) بنت سعيد سالمة، **مذكرات أميرة عربية**. ص:300ـــ301، 1974.

عشر عاماً". فقد صرحت وهي ترى الإسكندرية عن كثير مما كان يعتمل في نفسها من مشاعر"[1].

تذكر حديثاً ينمُ عن عاطفة جياشة في نهاية السرد، وتتركُ أثراً بالغاً في النفس الإنسانية من حرقة وألم وتجبر الإنسان بأخيه الإنسان: "ومن اللافت للنظر أن سالمة تتقبلُ "قدرَها" راضيةً ومؤمنةً. وتغادر زنجبار للمرة الثانية وهي مملوءة بالحزن، وتختم مذكراتها بأشعار حزينة بعثها إليها بعض معارفها في زنجبار، وهي في مجموعها تعبيرٌ عن لحظاتٍ وجدانيةٍ مترعةٍ بالألم، ظلت تسكنُ في نفس سالمة حتى وفاتِها. لقد صارَ هاجسُ العودةِ إلى الوطن، كالحلم بالعودة إلى الفردوس، ولكن ذلك كان مستحيلاً، لأن سالمة ارتكبت خطيئةً طردتها من ذلك الفردوس"[2].

وخلاصة القول: فقد لوحظ في تلك المذكرات، أثر واضح للنواحي العاطفية الذاتية، واستحضار الماضي هرباً من الحاضر، ورغبة أكيدة وملحة في التعبير عن الشوق والحنين عن طريق الإصلاح والثورة، فالمبدع إذن، قد يكون كلاسيكياً أو رومانسياً أو رمزياً أو واقعياً أو وجودياً، وهذا يعود لطبيعة النشأة والظروف البيئية المحيطة بالمبدع نفسه، ونظراً لهذا الواقع المفروض، لوحظ أن العلاقة التي بنيت عليها علاقةُ الشرقِ بالغربِ هي علاقةٌ مراوغة، لكن بدأت تلك العلاقة تستقر في منتصف القرن التاسع عشر: "ولم يكن اتصال العرب بالغرب منقطعاً طول هذا القرن، لكنه توسع كثيراً في النصف الثاني منه، مع زيادة أعداد المثقفين العرب الذين يعرفون لغات أجنبية، وبخاصة: الفرنسية والإنجليزية. وبدأ هذا الاتصال يتجه إلى

1) الشيخ خليل، **السيرة والمتخيل**. ص: 24، 2005.

2) نفسه. ص: 24، 2005.

مجالات متنوعة ــ بعد أن كان أكثرُ اهتمامهُ بالعلومِ الطبيعية والتطبيقية؛ فبدأ يتجه إلى الآداب الغربية بعامة، والأدب الفرنسي بخاصة"[1].

وظف الاستخدام التقني للبنى السردية في العملين المذكورين بطــرق متفاوتــة؛ نظــراً للمفارقة الأكيدة في التخصص الدقيق بينهما، فقد بدا "توفيق الحكيم" في "زهرة العمر" أقدر على توظيف تقنيات سردية أدبية متعددة الجوانب تخدم لديه بنية النص السردي، وعلى الرغم مــن ذلك فقد اشتملت "مذكرات أميرة عربية" لــ "سالمة بنت سعيد" على تقنيــات ســردية حديثــة وبسيطة نوعاً ما، يُحسَبُ للكاتبة فيها بُعدُ نظرها وحسها الأدبي في ذلك.

1) للمزيد انظر بهي عصام، **طلائع المقارنة في الأدب العربي الحديث**. ص: 47، ط.1، القاهرة: دار النشر للجامعات، 1996.

الفصــل الخامس

السيرة الشخصية إذ تصنع الرواية
(غالب هلسا نموذجا)

السيرة الشخصية إذ تصنع الرواية

(غالب هلسا نموذجا)

تقديم

تتسمُ تجربةُ "غالب هلسا" الروائية بسمات عدة تميزها، ولعلَّ أبرزَ ما يميز تلك الصفات؛ الحس الاغترابي، المتمثل في طفولته وبداياته في حاضره وماضيه وبحثه عن المكان: " المطلع على سيرة حياته ـــ يكتشف أن غالب مغترب أبدي حقاً لا من حيث المكان فحسب، بل من حيث علاقته بواقعه أنى حل"[1].

وتبرزُ كذلكَ تقنيةُ الحلم في مناخ كثيرة داخلَ النص، يعتمدُ عليها الراوي في عملية البناء كثيراً، إذ إن: "قراءة الأحلام في روايات "غالب هلسا" واحدٍ من المفاتيح الأساسية للدخول إلى عالم "غالب هلسا" وفهم أعماله الإبداعية"[2] وتتضمن الموضوعات التالية في أغلب أعماله الروائية: "المرأة الكلية التي تحتوي بداخلها: الأم، والأخت، والعشيقة، والصديقة؛ مجتمع بلا شرور، ولا أزمات، ويخلو من القهر، والاضطهاد، والاستغلال؛ عالم تسوده العدالة، والمحبة، والمساواة، فلا يضطهد، حزب يخلو من السلبيات والأخطاء، وتختفي فيه الأنانية، والانتهازية، والمصالح الذاتية، العائلة والأسرة حيث الدفء الحميم للعلاقات الإنسانية...؛ هذه السلسلة المترابطة من الأحلام المشروعة والمستحيلة اصطدمت على الدوام بواقع الحياة اليومية لدى "غالب هلسا" منذ كان طفلاً"[3].

---

1) حداد نبيل، **الينبوع الأول: رواية "سلطانة" لغالب هلسا**. ص: 127، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، مج14، ع1، 1995.

2) أبو نضال نزيه، **عالم غالب هلسا ما يختزنه الإنسان في داخله أغنى بكثير من وعيه الخارجي**. ص: 91، أفكار، ع108، 1992.

3) نفسه. ص: 92، أفكار، ع108، 1992.

إن الحديثَ بشكلهِ العام كتجربةٍ روائية "لغالب هلسا"، تحيلُ بداية بالعودة إلـــى طفولتـــه وهكذا هم الكتاب العرب في أغلبهم يعودون بالخيال لاستعادة الطفولة، وهو ما يدعو الـــراوي إلى التركيز على المكان في بنية وتقنية النص المتخيل، استرجع "غالب هلـــسا" فـــي تجربتـــه الروائية ذلك الماضي، وكان مسهباً في الحديث عن بداياته الأولى، في كفاحة وعصاميته مـــن أجل الخروج من معاناته، ومن المحن التي واجهته، تقف الدراسة عند المحاور الـــسابقة؛ مـــن أجل التحليل والكشف عن تلك المعاناة في سرده الروائي لمسيرته الشخصية من خلال أعمالـــه الروائية، وفي تصوير حال الخلاص من الويل، والمحن التي لاحقته من حين لآخر، لذلك جاء تعبيره عن ذلك الزمن ممزوجاً بالمرارة والقهر من قسوة الأيام، في واقع مؤلم كان يعيشه: "إن معرفة حياة الكاتب الداخلية، والإلمام بسيرته تغني كثيراً معرفتنا بكتاباتـــه، وخاصـــةً الكتابـــة الإبداعية، وتكشف الكثير من جوانبها الغامضة، وزواياها العتمة"[1].

ومن المناسب الإشارة إلى محور بارز ألا وهو توظيف الشخوص، وإدارة الحوار فـــي قوالب متعددة، إذ إنه: "لا يمكن فصل الوظائف والشخصيات عن بعضها؛ لأنها فـــي علاقـــةٍ متبادلة دوماً بحيث يتحكم أحدها في الآخر"[2]، فنجد أن البطل نفسه السارد والمؤلف الـــراوي، وهذه التقنيةُ جاءَ بها الراوي لإدارة الحوار بتعدد الشخوص بشخصٍ واحد، هو: البطل والمؤلف والسارد: "في رواية "سلطانة" لا تخطئُ العين المجردة أن "جريس" هو "غالب هلسا" نفسه فهو من قرية جنوبية صغيرة تطل ــ مثل ماعين ــ على نهر الأردن، وتكشف أضواء القدس.. هذه

---

1) أبو نضال نزيه، **غالب هلسا وببليوغرافيا مصادره الكتابية**. ص: 19، 2002.

2) مارتن والاس، **نظريات السرد الحديثة**. ص: 152، ت: حياة محمد، ط.1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1998.

التطابقات التامة بين "جريس" و "غالب هلسا" تحقق الإيهام الفني المطلوب بأن الرواية بكاملها، وبمجموع شخصياتها، وأحداثها، هي حقيقية أيضاً"[1].

مسيرة غالب هلسا

ولد في بلدة "ماعين" ــ الأردن ــ عام 1932 والتحق بمدرسة "ماعين" الابتدائية صغيراً، وبسبب نبوغه المبكر أكمل سنوات الدراسة الأربع في سنتين، فالتحق بمدرسة مادبا القريبة وهو في سن التاسعة، لاستكمال دراسته المتوسطة، وهذا النبوغ أتاح له الالتحاق بمدرسة المطران بعمان. اهتمام "غالب هلسا" المبكر بالقراءة جاء عن طريق أخيه "حنا هلسا"، حيث أقام معه في مادبا، فكان لوجود حنا، ووجود الكتاب في منزل الأسرة بدء مشوار "غالب هلسا" بالأدب والسياسة. حيث انخرط في صفوف أحزاب المعارضة الماركسية المحظورة آنذاك، فاعتقل لمدة عام، وأبعد إلى بغداد، ثم أبعد منها، وكذلك بيروت أثناء دراسته الصحافة في الجامعة الأمريكية التي حصل فيها على درجة البكالوريوس في الصحافة عام 1959. وكان عمره سبعة وعشرين عاماً، استقر في القاهرة مدة تزيد عن عشرين عاماً، وقد أسهم آنذاك في الحياة السياسية والثقافية المصرية. وبعد توقيع "كامب ديفيد" أبعد مع غيره من السياسيين والمثقفين العرب المعارضين، فتوجه إلى بغداد التي ضاقت بنشاطه الثقافي والسياسي ومن ثم غادرها إلى بيروت، حيث انخرط بصفوف الثورة الفلسطينية دون التزام تنظيمي، وأسهم بنشاط في الحوارات والمعارك الفكرية والسياسية: إن شخصيته الفذة ومواهبه العديدة؛ روائياً وناقداً ومفكراً ومثقفاً مناضلاً لا تظهر في مكان واحد. وهو يرى أنَّ المثقف قائدٌ للمجتمع، طبيعي وثوري، ومعني بما ينبغي أن يكون، ويعلن احتجاجه الدائم على

1) أبو نضال نزيه، **عالم غالب هلسا ما يختزنه الإنسان في داخله أغنى بكثير من وعيه الخارجي**. ص: 97، أفكار، ع108، 1992.

الحاضر، على ما هو كائن، إنه يضع صورة للواقع، فإنه بذلك يخون رسالته، لأنه يصبح مثقف الثبات، بدلاً من أن يكون مثقف التغيير[1]،

ولعلَّ من المناسب أن نتوقفَ الآن عند بعض العلامات في مسيرة "غالب هلسا"[2] الروائي، والقاص، والغريب كما وصف، بدأ الكتابة في سن مبكرة، وشارك في مسابقات عديدة وفاز بجوائزها آنذاك.. يعتبر مجادلاً قاسي اللهجة ومشاركاً في الحياة السياسية النضالية في كل بلد عربي حل به، وماركسياً على طريقته الحرة المتحررة، وناقداً أدبياً... عاش متنقلاً من العواصم العربية التي كانت تحنو عليه حيناً وتقسو عليه بالسجن أو الإبعاد أحياناً: كانت المسافة بعيدة بين المولود الصغير غالب وأبيه ابن الثمانين وأمهُ ابنة الخمسين.. تلك كانت غربته الأولى، ثم اكتشف أنه ينتمي إلى عائلة صغيرة، كانت قد هاجرت منذ سنوات من "الكرك" إلى "ماعين" التي يتقاسم النفوذ فيها عائلتان كبيرتان، وقويتان، وكانت تلك غربته الثانية: "حياة غالب وذكرياته وتجاربه الحقيقية في القرية الأردنية يعود إليها كثيراً في رواياته كلها إلى جانب وقائع حياته الجديدة في مصر، فغالب هو "إيهاب" في "الروائيون" وهو مثله أيضاً منخرطٌ في الحركة الشيوعية المصرية ويسجنُ، ويكتب الرواية، ويقيم علاقاته النسائية ولا يتزوج: "وتزداد هذه المعرفة بحياة الكاتب أهمية حين تذهب الكتابة الروائية باتجاه دواخل

---

1) للمزيد انظر هلسا غالب، **الأعمال الروائية الكاملة، البكاء على الأطلال.** ص:7، 2003.

2) انظر حداد نبيل، **هلسا كاتبا في السادسة عشرة.** الرأي، 1996/8/9. أبو نضال نزيه، **غالب هلسا وببليوغرافيا مصادره الكتابية.** ص: 25، 27، 34، ط.1، عمان: وزارة الثقافة، 2002. هلسا غالب، **الأعمال الروائية الكاملة3، سلطانة والروائيون،** ص: 7ـ8، ط.2، عمان: دار أزمنة للنشر، 2003. هلسا، غالب **أدباء علموني .. أدباء عرفتهم.** ص: 8، ط.1، عمان: دار التنوير العلمي للنشر والتوزيع، 1996. مؤسسة شومان، **عالم غالب هلسا.** ص: 5ـ6، ط.1، عمان: مؤسسة عبد الحميد شومان، 1996. دكروب محمد، **منطلقات النقد عند غالب هلسا بين التذوق الفني والتجربة الروائية.** ص: 51. خليل إبراهيم، **الوجه والقناع في نقد غالب هلسا.** ص: 26، 27، دراسات،2003. فحماوي صبحي، **رسالة الأردن: الروائي غالب هلسا مفكرا.** مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ع413، أيلول، 2005. **غالب هلسا الروائي الذي توفى يوم ميلاده.** الدستور، ص: فنون، الخميس 30 ذو الحجة 1430 هـ الموافق 17 كانون الأول 2009م. عصفور جابر، **كاتب وإضاءات: غالب هلسا.** ص: 239، ع1، مج12، 1993.

شخصيات الرواية وعوالمها الذاتية، بكل ما يختلج فيها من مشاعر وأحاسيس وأفكار وأحلام، خصوصاً في الروايات الحداثية والتجريبية، كما عند غالب هلسا"[1].

وفي "البكاء على الإطلال": يتذكر بطل الرواية "المهباش" ورقصة الخنجر التي أدتها آمنة في القرية، وآمنة نفسها لا تلبث أن تتعرف عليها في "سلطانة" بعد سنوات[2]، وفي "الضحك" تتكرر مشاهد القرية الأردنية وذكرياتها وتثور إشكالية زواج بطل الرواية الأردني المسيحي من فتاة مصرية مسلمة.. وفي "الخماسين" يستعيد غالب ذكريات القرية الأردنية ويعيشُ تفاصيلها وغالب هنا هو بطل الرواية الذي يعمل في وكالة الأنباء الألمانية والمتواصل مع الشيوعيين المصريين والمنشغل بعلاقاته النسائية وبأفكار العصر الوجودية والسوريالية: "الشيء الوحيد الثابت والمقدس في فكر "غالب هلسا" هو الإنسان وحقه في الحرية والعدالة والمساواة الاجتماعية"[3]، وفي "ثلاثة وجوه لبغداد" بطل الرواية بكل مواصفاته هو نفسه "غالب هلسا"[4].

يقول "جابر عصفور": غالب هلسا صديق عزيز، ومفكر أصيل، وكاتب مبدع. عرفته في القاهرة منذ أواخر الستينيات، وكان لي بمثابة الأخ الكبير الذي يدفعني حضوره ـــ مجرد حضوره ـــ إلى أن أفضي إليه بكل ما يؤرقني؛ والمثقف الرائد الذي قادني إلى مناطق لم أكن قد تعرفتها بعد؛ والكاتب الذي كانت كتاباته ـــ كحياته ـــ إبداعاً مستمراً وتحديثاً متصلاً. كان حبي الشخصي لغالب في وزن احترامي الفكري له، فقد كان يجمعُ بين حنو المعلم ونبالة

---

1) أبو نضال نزيه، **غالب هلسا وببليوغرافيا مصادره الكتابية**. ص: 19، 2002.

2) للمزيد انظر هلسا غالب، **الأعمال الروائية، البكاء على الأطلال: إيقاع المهباش**. ص:15، 2003.

3) أبو نضال نزيه، **غالب هلسا وببليوغرافيا مصادره الكتابية**. ص: 23، 2002.

4) للمزيد انظر نفسه، **عالم غالب هلسا ما يختزنه الإنسان في داخله أغنى بكثير من وعيه الخارجي**. ص: 96، أفكار، ع108، 1992.

الصديق وإخلاص القرين وشهامة أولاد البلد، كما كان يجمع بين راديكالية التفكير ونقدية الوعي وتقدمية المنظور ورهافة الكتابة. ولم ينقطع حبي واحترامي له، بل ظلا في نماء"[1].

عاشَ "غالب هلسا" في دائرة الحراك السياسي والحزبي والثقافي، قبل أن يتوجه للدراسة في الجامعة الأمريكية في بيروت، لكنه لم يستطب الإقامة فيها فعاد إلى عمان ليشد رحاله تجاه بغداد التي غادرها بعدُ إلى القاهرة، احتضنته روائياً وسياسياً ما يقرب من ربع قرن، أبعدته عن حضنها بسبب موقفه المناهض لتداعيات "الصلح" مع إسرائيل، فوجد نفسه في بغداد التي قضى فيها ثلاث سنوات، فخرج منها بثلاثة وجوه.

بعد بيروت غادر إلى عدن، ومنها إلى دمشق، حيث عاش ظروفاً صحية ونفسية صعبة... أمضى سنواته الأخيرة فيها، وتوفي في 1989/12/18م. وهو اليوم نفسه الذي ولد فيه، ولينقل جثمانه في اليوم التالي إلى عمان ويدفن في وطنه الذي أحب.

البداياتُ: الطفولة وفترة المراهقة

يشكل جانب الطفولة في رواية السيرة الذاتية ــ كما سبق القول ــ عنصراً محورياً في تشكيل المحتوى الروائي، وذلك عن طريق تقديم صورٍ تفصيلية للذات في مرحلة الطفولة، وتعود أهمية الطفولة في رواية السيرة الذاتية، نظراً لما تقدمه من تعرية للذات، تسليط الضوء عليها، وكشف كامل لتلك المرحلة الزمنية، من شخوص وواقع اجتماعي، وسياسي، وثقافي، وبيئي، إذ إن التركيز يكون على هذه المرحلة من خلال تسليط الضوء على حياة الكاتب، كونها أهم مراحل تكون الإنسان فكرياً ونفسياً، ولذلك بدا هذا الحس الدفين لدى "غالب هلسا" وانعكاساته النفسية على دواخله في تفاؤله وتشاؤمه في بلوغ الهدف.

1) عصفور جابر، **كاتب وإضاءات: غالب هلسا**. ص: 239، فصول، ع1، مج12، 1993.

يستحضر "غالب هلسا" في تجربته الروائية المتخيلُ، والسيرة، والتــاريخ الاجتمــاعي، والأيديولوجي، وهذا يعني أن لديه عقلية متفتحة وناضجة، مقدماً من خلالِها صــورةِ تمجيــدِ الذات، تمثل ذلك في ذهابه إلى المدرسة، وهو الأصغرُ في الصف، وقد شكل له ذلك غربة عن أقرانه، كان يعتمد عليه في كتابة مواضيع الإنشاء لمن هم أكبر منه سناً، وقد كون لــه ثقافــة واسعة تدل على وضوح الرؤية في الإفصاح عن ذات طامحة، فهو ذكي ثاقب النظر لم يترك مشهداً عاماً أو خاصاً إلا وكان له حضورٌ مميزٌ فيه، تكشّف هذا من خــلال اللعــب بــأدوار الشخصيات المستوحاة في أعماله الروائية، التي تنعكس تالياً على شخص "غالب هلسا": "كنت أتساءل دائماً من أين يستمد كاتب كبير مثل "ديستوفسكي Dostoevsky" عظمتــه الروائيــة، وكانت الإجابة سهلة وبسيطة يمكن تلخيصها بكلمة واحدة هي الصدق، والصدق الروائي يعني امتلاك الجرأة على كشف وتعرية الزوايا الخفية والمعتمة في النفس الإنسانية، والإعلان عمــا يختلج فيها من نوازع وأفكار، والاعتراف السهل بالاسرار الدفينة لهواجس الروح والجسد"[1].

تعد فترة المراهقة في رواية السيرة الذاتية مهمة، وتبرز أهميتها في تبيان واقع الــذات وحقيقتها وانفعالاتها، بما يحيط بها في بداية نضوج الشخصية من واقع معيش كانت تتأثر بــه الذات الكاتبة على وجه الخصوص، وقد لوحظ ذلك في تجربة "غالب هلسا"، منتقلاً بالسرد في هذه الأثناء إلى فترة الشباب "المراهقة"، ليأخذ دوره في التحول الجامح نحو غريزته الجنــسية وتصبح ظاهرة لدى المجتمع الذي يعيش فيه: "حدث هذا التحول، أو هذا الهوس بالنساء، منــذ فترة بعيدة. ولكن أهل القرية تنبهوا إليه بعد أن أصبح الهوس بالنساء هو كل حياته. بــالطبع، أصبح رجلَ البيت، يساعدُ أباه في الإشراف على الزراعة. كان يحرثُ الأرضَ مع الحــراثين، ويبذر، ويحصد أحياناً، كما كان يراقبُ الرعاة، ويلاحقهُم حتى لا يبيعوا بعض الخــراف فــي

1) أبو نضال نزيه، **غالب هلسا وببليوغرافيا مصادره الكتابية**. ص: 35، ط.1، عمان: وزارة الثقافة، 2003.

السر، مدعين أن الذئب قد أكلها"[1] هذا التحول والهوس أصاب الجميع، الواقع مختلف عن السابق، تحولٌ وتغيرٌ في كل شيء، في التجارة، ونفوذ أهل القرية، وارتفاع أسعار الحاجيات والزراعة: "الهوس الذي اصاب القرية أصاب "صليبا" قبل الجميع. ولكنه كان هوساً بالحركة والفعل. المجازفة والمواجهة العنيفة. كان يرافق ذلك ولع آخر، ولع بالنساء"[2] وتبدأ لدى "جريس" حمى المراهقة، تزداد، وتنمو، فلم تعد زوجته "صبحا" تشفي غليله، أخذ يتجه نحو منحى آخر عندما بلغ السادسة عشرة من عمره، بدأ "صليبا" يلاحظ زوجة الراعي: "وغالباً ما يضفي المؤلف على هذه الممارسات مزيجاً من الأوهام الثورية التي تبشر بتغيير الواقع. وانتهاء مصادر البؤس، والشقاء الإنساني، وهي ممارسات تحث أبطالها في العادة على الإبداع والخلق. ففي كل اتصال محموم ثمة تسارع نحو كتابة رواية جديدة كأنما يريد بذلك أن يبرهن لنا صحة القول بأن هذه الممارسات ضرورة لا غنى عنها لإنتاج أي عمل ذي قيمة، وأنها لا تغرق بطله في مستنقع الضياع واللامعنى"[3].

يعود بالحديث عن تلك الفترة ــ المراهقة ــ مستخدماً تقنية الحلم، يسترجع فيه صورة "سلطانة"، يستذكر كل البنات في تلك الأثناء، قائلاً: "ولكنني لم استطع في تلك الليلة أن أمارس العادة السرية. أحلام اليقظة تتداخل، تتكسر بتداخلها، بتأنيب الذات: لقد أتيحت لي كل الفرص، ولكنني أفقد القدرة على التصرف في اللحظة الحاسمة. ودخلت في حالة بين اليقظة والنوم، اختلطت فيها الرؤى..." [4]، في الفقرة التالية يلحظ تفسيراً منطقياً لذلك الحلم: "إنه يحلم بامرأة، فيتبدد الحلم، يفقدني الإحساس بالصدق[...] رقابة دائمة... أفلت منه... واللحاف أجساد

1) هلسا غالب، **الأعمال الروائية الكاملة: سلطانة والروائيون**. ص: 73ــ74، ط.2، عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2003.

2) نفسه. ص: 75، 2003.

3) خليل إبراهيم، **الوجه والقناع في نقد غالب هلسا**. ص: 28، أفكار، ع181، 2003.

4) هلسا غالب، **الأعمال الروائية الكاملة: سلطانة والروائيون**. ص: 86، ط.2، عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2003.

تحيطني من كل الاتجاهات. ثم أخرج من الكابوس، وأنظر إلى السماء: كانت نقية، رمادية، نجومها قليلة، تشع كأنها أقمار"[1]، إن هذا الاسترجاع يدمج فيه الواقعي بالأسطوري في بناء خاص به على صعيد بناء الشخصية الروائية؛ بناء يقع بين الواقعي والأسطوري[2] ومن ثم بناء يخدم رؤية فكرية وفنية معا: "هل يمكن أن أتحدث عن آمنة بموضوعية؟ لقد أصبحت مختلطة بأسطورتها، بحيث يستحيل فصل العناصر الواقعية عن الأسطورية. حتى في رؤيتي لها لا أستطيع أن أتأملها إلا عبر هالة مجدها. ألا يمكن أن تعتبر الأسطورة شكلاً يبلور شعوراً جماعياً تجاه ظاهرة ما، في مرحلة معينة من مراحل التطور؟ إذا أجبنا بالإيجاب، تصبح أسطورة آمنة جزءاً منها. حتى ما يقوله رجل خرف مثل زعيل السالم يحتفظ بقيمة ما"[3]، يعبر في هذا الدمج عن رؤية فكرية يجعله أمله الوحيد في تحقيق مسعاه: "آمنة حلم القرية الرومانسي المعلن"؛ "سلطانة حلم القرية الشبق السري"، يتحقق ذلك عن طريق الحلم: "الأغرب من ذلك أنه يبدو، في الوقت ذاته، كذكرى قديمة جداً، كواقع بالفعل حدث في الماضي، وأعود إليه. من حلم كهذا تنشأ صورة الجنة. وأنا، الآن، أفسره بأنه استعادة لذكرى مخزونة في جزء ما من الجهاز العصبي، مختزنة منذ عشرات الملايين من السنين، عندما كنا نعيش كأسماك من نوع ما في البحر، لأن الماء بدا أليفاً بشكل مذهل، أليفاً كأنه مسكن دائم. واعلم، الآن، أن الحلم بدأ منذ أن لمست أصابعها وجهي. فرح خفي وعميق انتقل إلي من خلال اليد، على شكل صور"[4].

---

1) المرجع السابق. ص: 87، 2003.

2) للمزيد انظر باب الأسطورة والتاريخ والواقع، الشعلان سناء، ص: 33، **الأسطورة في روايات نجيب محفوظ.** [دزط]، [دزت].

3) هلسا غالب، **الأعمال الروائية الكاملة: سلطانة والروائيون.** ص: 89، ط.2، عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2003.

4) نفسه. ص: 93، 2003.

الواقع الاجتماعي لدى غالب هلسا

قدمَ "غالب هلسا" سردهُ الذاتي لهذا المحور، بخصوصية مغايرة عن المحاور السابقة في عملية الاستدعاء والبناء التقني، فقد ركز في استحضاره للواقعِ الاجتماعي على المادة التاريخية لجلب الواقع المعيش واستدعائهِ في رواية "سلطانة"، ضمن إطار محدد زمنياً، وهـي: فتـرة مكوثه ـ القصيرة ـ في الأردن، ولهذا جاءت الصور والمشاهد الاجتماعية الموحية شـحيحةً باستثناءِ استحضارهُ لصورة القبيلة، والسبب في هذا معايشته لتلك الفترة مكانيـاً؛ لـذلك جـاء إنتاجه غزيراً بمادة التاريخ واسترجاع الماضي: الذاكرة، والطفولة، والمكان.. وهذا طبيعـي، نظراً لخروجه عن وطنه الأردن عدة سنوات وعاد إليه جثةً: "ومن هنا فالإحالة المرجعية حول الأردن في إبداع "غالب هلسا" هي إحالة "ماضوية" دائماً، أي أننا نتعامل مع تاريخٍ مضى، مع مجتمعٍ يتأسس، بالتالي فإن صورةَ الأردن في إبداع "غالب هلسا" هي صورةٌ جزئيةٌ، تاريخيةٌ، معبرةٌ عن فترتها وعن لحظة هجسها فقط، وإن جاءت غنيةً في دلالالتها"[1].

تعدُ القبيلةُ ركناً مهماً ومرتكزاً أساسياً في الاعتماد عليه في طبيعـة السـرد، وجلـب الأحداث في رواية السيرة الذاتية العربية على وجه الخصوص، فقد لوحظ أن "غالـب هلـسا" يؤرخُ لتلك القرية بما يستحضره من مشاهد وصور تؤكد وتعزز من طبيعة وجديـة السـرد، فالمرءُ يجد متعةً في الحديث عن أصوله، وهذا نابع من مركزية الحضور للعشيرة في المجتمع العربي، وأهميتُها في تكوين قيم اجتماعية معروفة لدى عامة الناس: "وحتى ولاؤه القبلي لم يكن ولاءً خارجياً، لم يكن ينحدر إليه بحكم الموروث أو العادة أو المفروض عليه بقـوة العـرف وبطش التقاليد، بل كان "ولاؤه" تلقائياً يدخل ضمن تكوينه النفسي..."[2] والملفـت للنظـر أن

---

1) رضوان عبدالله، **الإحالة المرجعية حول الأردن في إبداع غالب هلسا هي حالة "ماضوية" دائما.** ص: 102، أفكار، ع108، 1992.

2) مؤسسة عبدالحميد شومان، **عالم غالب هلسا.** نصوص الندوات التي أقيمت في منتدى شومان ضمن أسبوع غالب هلسا، ص: 78، 1996.

"غالب هلسا" في عملية الاستدعاء لم يتحدث بشكل مفصل عن قبيلته؛ يسترجع حديثاً عاماً عن العشائر الأخرى التي كانت تقطن في قريته، مثل: العماشنة، وهم أول من دخل القرية، والنجارين والمصري. ولعل هذا يعود لطبيعة فكره الاشتراكي، وبالرغم من ذلك فإنه يعلي من قيمة العشائر بل يحترمها: "إن ما لم تنتبه له قبيلة العماشنة أن انبعاث القيم البدوية وتقاليد الفروسية لا يجوز أن يتم بشكل مجاني، بل يجب أن يرتبط بالمؤسسة العسكرية وبالمؤسسة التجارية. ولهذا اكتشف شيوخ القبيلة أنهم فقدوا كل شيء ولأسباب عجزوا عن فهمها. إن أفراد القبيلة الأكثر تواضعاً استطاعوا أن ينجو من الكارثة حين احتفظوا ببعض الأراضي، وحين ارتبط انبعاث قيم الجسارة البدوية عندهم بعمليات شديدة الخطورة، وهي المتاجرة مع إسرائيل"[1].

يستحضرُ شخصياتٍ رئيسية لتبيان دورُها البطولي لحماية القبيلة، شخصية "صليبا"، يجعل منه الراوي شخصيةً قويةً تحمي القبيلة في تلك القرية: "لقد دمجت القبيلة عنفه في حياتها ومصالحها، وأصبح أول المقاتلين دفاعاً عن القبيلة، وعندما كانت القبائل البدوية تغزو القرية، كان "صليبا" أمهر من يستعمل البندقية والعصا. وعندما تدور المعارك بالحجارة، كانت حجره لا تخطئ هدفها"[2]، وفي المقابل تصور رواية (زنوج وبدو وفلاحون)، الواقع الاجتماعي بكافة أبعاده: الاقتصادية والسياسية، من ظلم، وقهر، واستبداد، إذ يستحضر الراوي شخوص الرواية من الواقع المعيش، بتبيان الصراع الطبقي القائم آنذاك بين فئات المجتمع.

تتمحورُ حركةَ السردِ في الحديث عن المظاهر الاجتماعية داخل حدود القرية؛ كان الشبابُ يجتمعونَ بخيولِهم عند العصر، وتحدثُ المسابقات وقد يحدثُ شجارٍ يتسع أو ينتهي

---

1) هلسا غالب، **الأعمال الروائية الكاملة: سلطانة والروائيون**. ص: 122، ط.2، عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2003.

2) نفسه. ص: 72، 2003.

حسب طبيعة المتسابقين، ومما يعزز مكانة الاستحضار السردي لواقع المجتمع، ما يؤرخ فيه بمولد آمنة بين عامي 1914ـ 1916، وتذكرها التاريخي "لمجيء الشريف عبدالله إلى شرق الأردن، ليبدأ السرد عن تلك المظاهر الاجتماعية واستعادة الذكريات، مثل: حكايات الفرسان، والغزو، وملاحم الحب: "ولم تكن شرق الأردن قد اندمجت في السوق العالمي، ولا نشأت بعد الاحتياجات الجديدة التي تستنزف كل المدخرات. كان اقتصادُها اقتصاداً مغلقاً، أخذ ينمو دون عوائق. كان المجتمع يقف على عتبة تحول جديد، ولكنهُ لم يدخله... وانطلقت الطاقات المقموعةُ تبحث عن مسارب للفرح: الشعر والموسيقى (الناي والربابة والدربكة) والرقص والغناء"[1].

لعلها النهاياتُ التي تفسرَ البدايات في تجربة "غالب هلسا"؛ يسرد الماضي على ما هو عليه لكنه غير واضح، فالبوح، والاعتراف، والاستدعاء المكثف في نهاية الرواية يدل على كثير من الأمور، وهذا ما يفسر اعتماد الراوي على مادة الاسترجاع التاريخي، فيما يخص الواقع الاجتماعي: "لم يكن الجدل النقدي حول الرواية التاريخية مفهوماً بهذه الحدة قبل خمسين عاماً على الأكثر، بل كانت المسألة محسومة، فثمةَ نموذج يتم استحضارُه لدى أي نقاش: أعمال جرجي زيدان، وثمةَ إطارٌ جاهزٌ دوماً للاستحضار: التاريخ الماضوي، وثمةَ مادةٌ تطرح نفسها تلقائياً: الواقع التاريخي ببعده العام على الأقل مقابل الواقع المتخيل بكل أبعاده"[2].

إن البحثَ عن الذاتِ لدى "غالب هلسا"، تتأتى من خلال الواقع الاجتماعي المعطى، يجسده بمعتركه الحياتي على الصعيد السياسي والاجتماعي والثقافي، فقد استطاعَ أن يكونَ شاهداً على العصر الذي تمثل أمامه، بنظرةٍ متعمقةٍ في تغطية تلك الأحوال التي عاشها وعبر

1) للمزيد عن تلك المظاهر انظر المرجع السابق. ص: 125، 2003.

2) للمزيد انظر حداد نبيل، **بهجة السرد الروائي**. ص: 49، ط.1، إربد: عالم الكتب الحديث، 2010.

عنها، وبثها من خلال حس داخلي عميق، ذاتٌ تقبعُ في داخله يحلُم ويطمحُ إلى التغيير لكن الواقع يصدُمه ويصُده عن تحقيق الحلم وبلوغه، عبر عن ذلك بلسان حاله عن ذاته الدفينة في أعماقه، ومن ثم يمزجُ ذاتَهُ مع ذوات جماعية أخرى، ينبع هذا من الفكر الذي اعتنقه، ويكون صدى لفعله في اندماجهِما معاً بذات واحدة: "هذا هو الانجاز المهم لفن رواية السيرة الذاتية، أن يقدم لنا أحداثاً ترمزُ للشخصية ككيان يتكشف أمامنا، ليس حسبَ قوانينها الخاصة فقط، وإنما استجابةً للعالم الذي تعيش فيه أيضاً، لدرجة أنها تصبح رمزية لمجموعة كاملة من الأشياء، يفهمُ الكاتبُ والقارئ الحياة من خلالها. ويعتبر ــ فيليب لوجون ــ هذه الصلة بين "الخاص" و "العام" توتراً خلاقاً في السيرة الذاتية، ويتضح ذلك على نحو خاص في مدى التطور الذي طرأ عليها بمرور الوقت"[1].

تعبر الصور والمشاهد التي يقدمها "غالب هلسا" في تجربته الروائية في حقيقتها، عن ذاته الداخلية[2]؛ صور المجتمع الذي يعيش فيه، يقدمُها عن طريق الذوات الأخرى، تجد المرارة والحسرة في بثها له من الواقع المؤلم، جهل، وعدم دراية لدى كثير من الناس في ذلك الوقت، تمثل ذلك في مشهد زواج صليبا من صبحا: "كان زواج صليبا بصبحا مسألةٍ غريبةٍ. وحقيقةُ الأمر أنه لم يتقدم هو للزواج، وكيف له ذلك في مثل سنه، بل إن أمه هي التي زوجته. كان وحيدها ــ خلفت ثلاثةُ عشر صبياً وبنتاً ماتوا كلهم بالحصبة المسماة أبو طحيل (الأغلب

1) رووكي تيتز. ص: 283ــ 284، 2002.

2) في روايات غالب هلسا السبع (نستثني رواية زنوج وبدو وفلاحون) يلحظ المتلقي أن اسم البطل الرئيسي في هذه الروايات هو الكاتب نفسه سواء باسمه أو بالسيرة الحقيقية لحياته: بطل رواية "الضحك"، دوّن اسم، غير أن الراوي المتكلم (أنا) هو غالب هلسا نفسه، كما سنرى. بطل "الخماسين"، ايمه غالب، ويعمل مثله في وكالة الأنباء الألمانية.. "سلطانة"، واسم بطلها "جريس"، وتكاد تكون في أدق تفاصيلها وأحداثها سيرة شخصية لغالب هلسا، بل يمكن من خلالها تلمس مفاتيح إبداعه الأدبي كله: الطفولة، والأحلام، والكوابيس، عقدة أوديب، الجنس، الحزب... للمزيد انظر أبو نضال نزيه، **غالب هلسا وببليوغرافيا مصادر** الكتابية. ص:51.

أنها الزائدة الدودية) وبأمراض أخرى لا أسماءَ لها، فعزمت ـــ الأم ـــ أن تملأ بأولاده البيــت. الأب لم يعترض. كان عمر صليبا في ذلك الحين أحدَ عشرَ عاماً"[1].

حفلت تجربةُ "غالب هلسا" بتصورات إبداعية متعددة، بعرضـــها لكثيـــر مـــن الـــصور الاجتماعية، والسياسية، والثقافية من حياة الأردن فـــي الثلاثينيـــات، والأربعينيـــات، ومطلـــع الخمسينيات من القرن العشرين. وظفها في أعماله الروائية توظيفاً يعتمدُ الدقةُ والحداثـــة فـــي جلب تقنيات تثري النص لديه، وتزيد من حداثته، وتواكبُ أعمال ذات شهرةٍ واسعة: "وتجـــدرُ الإشارةَ هنا إلى مسألتين مهمتين طرحهما نبيل حداد في مفتتح كتابه، الأولى: إشـــكالية تعبيـــر "الرواية الأردنية" ليقر باطمئنان أن هناكَ رواية أردنية، بالقدر الذي فيه روايـــة مـــصرية أو فلسطينية أو تونسية"[2].

الحلم عند غالب هلسا

يبدأ "غالب هلسا" بالسردِ في رواية "سلطانة" وذلك بتقديم موجز لماهيـــة الحلـــم وحلـــم اليقظة ـــ كما سبقَ القول[3]ـــ يجعلُ من هذه المقدمة مرتكزاً أساسياً تبنى عليه الروايـــة، فهـــو يجددُ طبيعةَ المنهج الذي يسير عليه من خلال توضيحه للحُلمِ وحلمِ اليقظة والاستيقاظ، قائلاً في بداية السرد: "الاستيقاظ لا يأتي فجأة، ولكنه يصارع محاولات العودة إلى الخـــدر. الرغبـــاتُ وأحلامُ اليقظةِ والدفءُ تندفع بإغواءِ محاولةٍ احتواء اليقظة، ولكن طابعُها المكـــرر، والممـــل

---

1) هلسا غالب، **الأعمال الروائية الكاملة: سلطانة والروائيون**. ص: 61، ط.2، عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2003.

2) عرضت الباحثة مريم جبر بخصوص ثلاث إصدارات للدكتور نبيل حداد، هي: بهجة السرد؛ كاميليا الرواية الأخيرة؛ هنا لحظة التنوير. للمزيد انظر جبر مريم ، **من بهجة السرد إلى بهجة النقد: قراءة في المنهج والرؤية لدى الدكتور نبيل حداد في إصداراته الأخيرة**. ص: 3، الدستور الثقافي، الجمعة 10 ربيع الثاني 1431 هـــ ، الموافق 26 آذار 2010.

3) للمزيد انظر الفصل الثاني من الدراسة.

يجعل هجمتها ضعيفة الأثر. اليقظةُ واجبٌ اجتماعي تدوسَ تحتَ قدميها لحظاتِ الـضعف"[1]، يقدمُ بعدَ هذا الاستهلال لانطلاقته الأولى، حنينه إلى المكان الذي ولد فيه مستخدماً تقنية الحلم: "تساءلت، وأنا في خدر النوم: أين أنا؟ في عمان، أم في القرية؟ أم هل تحقـق أحـد الأحـلام المستحيلة؟ حاولتُ العودةِ إلى النوم، ولكنني لمحتُ القنطرتين الكبيرتين، اللتين يرتكز عليهمـا سقفُ الدار، وسوادُ مخازنِ الحبوبِ والتبنِ الذي يتوهُ في ظلمة لا نهائية، والسقفُ الأسـود. ألا ألتزم بتحديد المكان، فشددتُ اللحاف على رأسي، ومنحتُ منفذاً صغيراً لدخول الهواء، وناديتُ النوم ليحتويني. ولكنني كنتُ سائراً في طريق التنبه.. كان ذلك حين حزمتُ أمري وقررت: أنا في القرية"[2]، وهذه تقنيةٌ أخرى يؤسس بها للمكان "القرية"، يدمج مجموعة من التقنيات الأخرى بتقنية واحدة: الحلم والمكان والزمان، لكن المسيطر الأبرز ـ إن جاز التعبير ـ على أغلـب أعماله الحلم، له حضورٌ متميزٌ في ثنايا النصوص، قائلاً: "منذ صغري والحُلم يفتنني أصـحو من الحلم وأبقى بعدها لساعة وأنا في حالة شعور بأنني عشتُ ذلك الجمال فعلاً. من النادر أن يعطي الواقع هذا الشعور، من هنا هذا الالتصاق الوثيق بالحلم، ففيه عودة إلى عالم الطفولـة، إلى حيثُ العالم ملتبسٌ والأشياءُ تحدثُ فيه بطريقة فهم الطفل لهـا، وهـذه معطيـات تـشكل الفانتازيا، أتابع بعض الكتاب، خصوصاً العربُ منهم، فأرى الفانتازيا عندهم مملة"[3].

يتعمقُ بالسردِ في جلبه للواقع المحسوس، وبثهِ عن طريق التخييـل المعلـن صـراحةً "اللاشعور" مستخدماً تقنية الحلم: "والحال أن الحلم الذي يعالجه المحلل هو المحكي الذي ينتجه الحالم في حالة اليقظة، بدءاً من اللحظة التي يسترد فيها وعيه فما رأيناه وسـمعناه وتحملنـاه

1) هلسا غالب، **الأعمال الروائية الكاملة: سلطانة والروائيون**. ص: 13، ط.2، عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2003.

2) نفسه. ص: 14، ط.2، عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2003.

3) نقلا عن مقالة لغالب هلسا، انظر ص:1 الدستور الثقافي، الجمعة 2009/10/30

وتكبدناه بل وما فكرنا فيه أحياناً، في غضون وضع أقل تيقظاً، لا ندركه إلا فينا بالتذكر وقت اليقظة، نحكيهِ لأنفسنا، ويمكن حكيَهُ للآخرين، إنه من الملفّظِ، إنه قبلا هذا الذي تسميه اللسانيات بالملفوظ السردي"[1].

يتجهُ بالسردِ نحو فترة المراهقة، ويؤسس إلى خطاب جامع لمحتوى الرسالة منطلقاً نحو الآخر، بتسليط الضوء على حياة الكاتب لمرحلة الطفولة، كونها أهم مراحل تكون الإنسان فكرياً ونفسياً، تشكل البذور الأولى لرؤيته المستقبلية للعالم والوجود، مشكلةً النواةُ الأولى لقلم المبدع: "كان "بيكاسو" يقول: أريد أن أرسم كما يرسم الأطفال؛ أي يستعيد تلك القدرة لديهم التي لا تفصل الذات عن العالم، ولا ينظر للعالم من خلال تصنيفات جاهزة، ولذلك فإن مفهوم الأنا عند الطفل مختلف عن مفهوم الأنا عند الكبار؛ لأن الحلم يتدخل في صياغة هذه الصورة للأنا لدى الطفل، بينما تتكون صورة الأنا لدى الكبار من خلال إدراك طبيعة العلاقة بين الذات والعالم، وقد يرتد البالغ إلى عالم الطفولة ليستمد إدراكه الخاص للعالم، الذي يمتلئ بالدهشة والحيرة"[2].

عمدَ "غالب هلسا" في تجربته الروائية، بالتركيز المحوري على فترة المراهقة، لينفذ إلى عوالم أخرى ذات أهمية مشابهة، وقد لوحظ في هذا الجانب حضوراً مكثفاً بين الفينة والأخرى، فقد بدأت مراهقته في سنوات مبكرة من عمره وهذا يعطي دلالةً عميقة، بيد أن الجزم في مثل هذا الجانب أمر فيه صعوبة لأنه حديث الماضي، والفيصل في ذلك، النص: "أتذكر اكتشافي للجسد. كانت مراهقتي مبكرة، أعني تلك اليقظة الشبقة نحو المرأة. كنت في

1) نويل جان، **التحليل النفسي والأدب**. ص:24، [د.ط]، ت: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

2) انظر رووكي تيتز. ص: 15، 2002.

السابعة، على الأغلب، وقد ذهبنا إلى عمان. أمي وأمي آمنة، وأخي الأكبر، وسمحة، وأنا، وآخرون لا أذكرهم"[1].

يستحضرُ تقنيةَ الحلم لإضفاءِ طابعٌ فني متميز في سرده الروائي، يقول: "صحوت مبكراً. وجه خضرا مائل أمامي نقي حلو، امتدادٌ لأحلامي. هبطت من سطح الدكان إلى الحوش. الشمس لم تطلع بعد، والعتمة ما تزال معلقةٌ كأنها دخان على الجبال الغربية. الفجر فرح أحمر في الأفق الشرقي. وعود يومٍ جديد. هل يحدث شيء؟ ماذا حدث للناس، تناسوا كل شيء سوى جمع النقود، والنزوحِ إلى عمان؟"[2].

إن استخدامَ الراوي لتقنية الحلم، وتنوعِ طرقِ توظيفها، يقدمُ مغزىً مهماً لدى الكاتب، يتمثل ذلك في الحديث عن شخصية محورية رئيسية في الخطاب بشكل عام "سلطانة"، إذ إن الحكاية تبنى كاملةً لتدلَّ وتوحي على شخصية "سلطانة" وما ترمزُ إليه من بعد اجتماعي: "ويقررُ "غالب هلسا" أن الحلم مكون أساسي لتجربته، ومن النادر ــ كما يقول ــ أن يكتب قصةٌ أو روايةٌ لا تدخلْ فيها تقنية الحلم، ويضيف: الحلمُ لغةٌ خاصة، لغةُ اللاوعي عندما يعبر عن نفسه بصور ورموز، والكتابة الروائية بالنسبة لي هي تدفقُ هذه الصور والرموز على الورق. ولما كانت الكتابة تعني لدى "غالب هلسا" امتلاك أكبر قدر من السيطرة على الوجود، يتجلى الحلم بوصفه حقيقة، من هنا كان هذا التواصل الحقيقي بسلطانه عن طريق الحلم، ومن هنا أيضاً كان قرار القطيعة من سلطانة بسبب الحلم كذلك..." [3] يستدعي الراوي بهذا الاستحضار، شخصياتٍ متعددةٍ تنبثقُ في سرد القصة والخطاب الروائي معاً؛ القصةُ التي تحدد

1) هلسا غالب، **الأعمال الروائية الكاملة: سلطانة والروائيون**. ص: 105، ط.2، عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2003.

2) نفسه. ص: 34، 2003.

3) للمزيد انظر حداد نبيل، **الينبوع الأول: رواية "سلطانة" لغالب هلسا**. ص: 125، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، مج14، ع1، 1996.

فترةُ وزمنِ حدوثِها وسني العمر لسلطانة والشخوص، والخطـــابُ الـــذي يجمـــع الاجتمـــاعي والسياسي الذي يغيب عنه "غالب هلسا" تماماً: "والواقع أن رواية "سلطانة" يمكن أن تكون قـــد قدمت أفضلُ تصويرٍ وأكملهُ عن مستويات الغربة ومراحلُها الأربع الأولى في حياة غالب ممثلةً في بطله "جريس"، أما المرحلةُ الأخيرة فقد تكفلت بها أعماله الأخرى ولا سيما "ثلاثةُ وجـــوه لبغداد" التي تصورَ تجربةَ بطلهِ المسمى "غالب" في بغداد، في حين انشغلت سائرُ أعمالِهِ فـــي الجزءِ الأكبر منها بتصويرِ حياة بطله المتكرر في القاهرة"(1).

يحددُ من خلالِ تلك المحاور الحلمية فترةٌ زمنية أولية هي علاقتُه بسلطانة، باستحضاره للماضي الذي ينطلق من خلاله إلى المستقبل، والمجتمع الذي يحلم بـــه، القـــائم علـــى العـــدل والمساواة، هذا المزجُ الفني بين السيرة الذاتية وسيرة الجماعة، وظفه "غالب هلسا" بتقنيةٍ فنيـــةٍ تلائمَ هذه المحددات، التي ينفذ من خلالها إلى ما يصبو إليه عن طريق الحلم: "وفي الواقع، فإن "فرويد" قد أدرك في وقت مبكر أن الحلمَ يمثلُ الإنجاز المتنكر لرغبة منسية ــ أو على الأقـــل محاولةَ إنجاز ــ الذي يأتي لينضافَ إلى تحقيق أمنية أكثر راهنية، باستعمال عناصر وأحداث اليوم السابق، وبتساؤله عن الأسباب التي تجعل الأمنيات السرية (التفكيـــر المـــستتر) تتحـــول لتؤلف هذه القصة بلا رأس ولا مؤخرة، هذه السلسلة الغريبة من الصور والأفعـــال والأقـــوال التي نعرفها جميعاً (المحتوى الظاهر)، كان فرويد قد توجه إلى وضع الحلم في نفس مـــستوى العرض، بحثاً له عن أصل، عن قيمة، عن دلالة أخرى"(2).

يستخدمُ الراوي أسلوبَ الحوارُ مع "أميرة" في استحضار تقنية الحلـــم المعتمـــدةَ علـــى المخيلة، بدمجها بالواقعي؛ لتحقيق ماهية السرد، وينطلق بالسرد في عملية تحولٍ من حالٍ إلى

---

1) المرجع السابق. ص: 128، مج14، ع1، 1996.

2) نويل جان، **التحليل النفسي والأدب**. ص:23ــ24، ت: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

حال، وقائع يستذكرها أثناء وجوده في القرية، تبدأ الأشياء تتحول تــدريجياً: "أحيانــاً تتحــول الأشياء، وكأنها حلم يقظة يتحقق... فأصبحت "أميرة" الصديقة المَرِحَة، الودودة، المتواطئة"؛ "لم تكن رغبةٌ تلك التي كانت في داخلي، بل عشقاً أعاد تكويني. كانــت لحظـــةٌ زالَ فيهـــا ذلـــك التعارضَ بين الرغبة والحب، لحظةٌ تجاوزت فيها قيمُ القريةِ التي ترى في ســلطانه وبنتهـــا امرأتين ساقطتين. وددت أن أبلغها بهذا التحول في داخلي، فتشت عن كلمات فلم أجد"[1].

يعودُ بالاسترجاعِ الحلمي يتذكر فيه "سلطانة"، قائلاً: "ثم رأيت نفسي أسيرُ فـــي حقــل. الوقتُ ربيع، والأزهارُ حمراء، زرقاء، وردية، بيضاءٌ لها نواة صفراء بلـــون التبـــغ النقـــي الأشقر، بنفسجية.." [2] ومن ثم تتواردُ الأحلام وتتكثف الصور والمشاهد عن طريق الذكريات: "كنت أحلم حلماً غريباً، ولكنني عجزت عن تذكره. استيقظت بنشاط، وشـــعور بالـــذنب. لقــد تأخرت. عن ماذا؟ لم أكن أعرف. وقفتُ تحتَ الدوش. تركته يغرقنـــي. انبعثـــت ذكـــرى ـــ ذكرى؟ أم حلم؟ ـــ كنت في البحر. البحر بدا على سطح بناية، وهنالك ورود، ونساء. لم يكـــن مشهداً، ولكن فرحاً لا مثيل له، يبحث عن تجلياته. أين كان ذلك؟ ربما كان في حيفا، فوق جبل الكرمل. وأنا أرى تحتي ممتداً المدينة، والميناء، والبحر"[3]، بهذا الاسترجاع يقلب فيه كثير من الموضوعات، إذ إنها تأتي مغايرةٌ للواقعِ تماماً، كل شيءٍ فيها معكوس: "إنها استعادةَ الفكرةُ في قلب المادية، والماديةُ في قلب الفكرة، والتاريخُ في قلب التاريخ، والأسطورةُ في قلـــب الواقـــع والواقعُ في قلب الأسطورة، وليستا حالةٌ ثنائية ميكانيكية متقابلة (فسلطانة وجهٌ لأمينة، وأمينـــةٌ

1) هلسا غالب، **الأعمال الروائية الكاملة: سلطانة والروائيون**. ص: 150 ــ 151، ط.2، عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2003.

2) نفسه. ص: 265، ط.2، 2003.

3) نفسه. ص: 266ــ 267، 2003.

وجه لسلطانة).. هكذا يجد غالب نفسهُ في اللحظـــة نفـــسها، ماركـــسياً وهيغليـــاً وبروســـتياً وفرويدياً"[1].

وبتدقيقُ النظرُ في تقنية الحلم وآلية توظيفها لدى "غالب هلسا"، لوحظ حـــضور فاعـــل للأحلام النهارية والليلية والكوابيس، في تداخلها بالواقع، وتقاطعِها معه، وتهربها منه أحياناً ــ كما وصفها ــ فقد استخدمَ "غالب هلسا" هذه التقنية من أجل تصوير أفكاره الكامنـــة تـــصويراً مقنعاً، وبدا تأثره واضحاً بعالم النفس، "سيجموند فرويد S-Freuid" صاحب كتـــاب "تفـــسير الأحلام" في طرقه للموضوعات المتضمنة في رواية "سلطانة" التي كان يتعرض لهـــا، مثـــل: الحياة الشخصية والاجتماعية لكثير من الشخوص؛ والجوانبُ اللاشعورية الخاصة بـــصراعات الشخص ومكبوتاته ورغباته، ويتمَ ذلك عن طريق تداعي الحالم الحرة الطليقة؛ وأمورٍ كثيـــرة عرضها الباحث في ثنايا الدراسة: "في رواية سلطانة النص الكلي، الشامل، الذي طالما جـــرى "غالب هلسا" وراءه: المَتْحُ من الطفولة وأجوائها، حضور المرأة فـــي تجلياتهـــا المتناقـــضة، استيحاء التجربة السياسية، ووضعُها موضعَ تساؤل، تركيبُ الشكلِ من أجناس تعبيرية متخللـــة ومن تعدد في اللغات والأصوات..."[2]، وفي الأعمال الروائية الأخرى "لغالب هلسا"، فإن الحلمَ لديه ينبثق من التغير، والتحول في النظام الطبقي، بدءاً من القرية: "تنبثق سعاد فـــي مخيلتـــه فيحسُ بقلبه يهوي تحيط بالذكرى أجواءَ الجلوس متلاصقين ملفوفين بالبطانية، والمدفأةُ مشتعلة، ذلك الاسترخاءُ والدفءُ ويحكي لها ما لا يستطيعَ أن يحكيه لتفيدة"[3] يشعرُ بالطمأنينةِ والأمانِ لقاءَ هذا الاستحضار، "سعاد" التي تمثلُ لهُ مرحلةٌ مختلفةٌ عن السابق. إذ إن تقنية الاســـترجاعِ

1) محادين موفق، **غالب هلسا: البحث عن الزمن الأمومي المفقود**. ص: 114، أفكار، ع108، 1992.

2) برادة محمد، **غالب هلسا حضور متجدد**. ص: 248، فصول، ع1، مج12، 1993.

3) هلسا غالب، **السؤال**. ص:716، 2003.

التي يعتمد فيها على "الذاكرة" ويمتح منها كثيراً، تخدمَ لديه بنيةِ النصِ الروائــي مــن خــلال الماضي والحاضر، ويعمل على دمج هذه التقنيات بتقنية الحلم، التي تحفزه وتدفعه بالخروج من واقع التوتر والقلق المتمثل بعذابات الذات ومحنتَها إلى واقع آخر يطمئن إليه ويرضاه لنفــسه وللمجتمع الذي يعيش فيه لكنه يراه بعيداً: "أدرجَ "غالب هلسا"، بين شخوص روايته، شخــصية روائي تخلى عن حلم الرواية وآثر الانتحار. والدلالة واضحة: لا موقع للكتابةِ الروائيــة فــي مجتمع مقموع، أو: لا موقع للعمل الروائي المتعدد الأصوات في مجتمع يسوسه صوت وحيــد يلغي السياسة.."[1] ينطبق هذا الحديث في تنقله من مكان لآخر، وتردده في أمور كثيرة كانــت تشكل له صراعاتٍ مقيتةٍ، مع الذات الساردة الواعية، بمجمل الحقائق والأمور، لكنه ينطلقُ في مشواره المفعم من خلال الحلم الذي يعني له الأمل، والتجدد، والحياة، مقابل الواقع الذي يعني اليأس، والإحباط، والانطفاء: "وضع هلسا في عمله الأخير خطاباً أيديولوجياً مباشراً، يــشرح مآل "نخبةٌ شيوعيةٌ مصرية" تألفت، زمنياً، وسقطت سريعاً في موت بطيء. جاء الموت مــن سلطة مستبدة، تواجه التنوع السياسي بالسجون والجلادين، ومن خطاب سلطوي تلفيقي يقــول شيئاً ويفعل غيره، ومن "عوالم المثقفين" التي تحتمل الطهر والبــراءة والمــساومة المرتبكــة والحسبان الدنيوي"[2]

المكان ودلالته في مسيرة غالب هلسا

تبرز أهمية المكان في أعمال "غالب هلسا"، من خلال تكثيفه للوصــف العــام لطبيعــة الأمكنة المسترجعة، يستعيد طفولته الماضية بعرضه للمشاهد والصور في تحول الوصف بشكل سريع، وانتقاله من مشهد لآخر؛ ليدل على طبيعة النوع والعمل الأدبي، ويزيد مــن مركزيــة

1) دراج فيصل، "**الروائيون" إنطفاء الحلم الماركسي والإقبال على الموت**. الدستور الثقافي، 18 كانون الأول 2009.

2) نفسه، 2009.

الحضور للأماكن المسترجعة في مجمل أعماله الروائية، فيستحضر أمكنة ذات معالم واضحة، يبرز حدود المكان العام منطلقاً من خلاله نحو الأقوال والأفعال، قائلاً: "على قمة الجبل، الذي تكون القرية نطاقاً حوله، كان قبر علي، جدّ الحارة الإسلامية، ينهض مستطيلاً، وفي قاعدتـه درجتان، كنا نجلس عليهما في فترة الصباح. بجواره تقع كنيسة الروم الأرثوذكس، وهي شـبه مهجورة، عدا يوم الأحد. لقد تحول معظم السكان الأرثوذكس إلى الكاثوليكية. كان بيتنا يلـي الكنيسة مباشرة"(1).

وفي تتبع ماهية المكان المتحدث عنه وجمالياته، لوحظ متعـة فـي ذلـك الاسـترجاع وتجلياته، يتحقق ذلك ببثه لأحلام اليقظة، كان يعيشها في ذلك المكان، يتحدث فيه حديثاً عامـاً ويستحضر المكان على اعتباره جزءاً أساسياً مهماً في رواية الأحداث وتوثيقها، ولتبيان مـدى التأثر والتفاعل مع ذلك المكان، ويعتبر كذلك عنصراً محورياً في ثبت الأحداث والحقائق، مما يكسب شخصية الراوي تنوعاً وحضوراً متميزاً: "من هنا يبدو من الصعب انتزاع "غالب هلسا" من حنينه الطفولي إلى مسقط رأسه وتغليب مرحلة الشباب والنضج على خلفية نموه الثقـافي والأدبي. إن هواجس الطفولة وأحلامها واستيهاماتها عوامل أساسية فـي تـشكيل الشخـصية الإنسانية، وقد جاءت مرحلة الطفولة والصبا في أعمال غالب الأخيرة نوعـاً مـن الاسـتعادة الحميمة لذكريات الطفولة التي غيبها النسيان وتراكم المـشكلات اليوميـة وضـغط حاجـات العيش"(2).

يحدد منطلقه للسرد المكاني، بـعنوان: "القرية" وهي تعني تشكل النـواة الأولـى مـن محتوى النص المسترجع، يبث فيه الراوي جملة من الملامح المكانية للقرية: من معاناته وفقره

1) المرجع السابق. ص: 15، ط.2، عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2003.

2) صالح فخري، **المدينة فضاء لروايات غالب هلسا:** قراءة في روايتي الضحك والبكاء على الأطلال. ص: 281، فصول، مج66، 2005.

وقلة الموارد: "دخلنا الحارة الغربية. رجال يتجمعون أمام الدكاكين ردوا تحيتنا دون تعليق. امرأتان تجلسان على عتبة دار تنفتح على الشارع. ردتا على تحيتنا بتحفظ. يبدو أن حكاية أميرة لم تصلهم، أو ربما اعتبروها شأناً خاصاً بالحارة الشرقية"[1].

لوحظ في بثه للمشاهد والصور، أن لديه حدساً بتغيير المكان والانطلاق إلى مكان أرحب وأوسع؛ تغيير الواقع الممزوج بالمرارة والشقاء منطلقا نحو الأفضل في الخروج من الفضاء الضيق إلى المكان الأوسع، إذ إن: "كل مكان مغلق فإنه يحد من مقدرة الإنسان على الإبداع إذا ظل مقيداً بحدوده الجغرافية الضيقة"[2] وبالرغم من هذا التوجه يضمر في باطنه ضرورة العودة إلى "القرية"، ويأخذه الحلم لتحقيق هذا المطلب: "جلسنا على الصخرة المعتادة نتأمل المشهد. رغم أنني كل يوم أطالع هذا المشهد ولكن فرحي به لم يكن ينتهي. كنت أحلم أنني في يوم ما، سوف أعود لأستقر في القرية، وابني بيتاً ــ قلعة ــ على حافة الهضبة. كان البيت ــ في خيالي ــ يحتوي على أقبية، وممرات سرية، وتحيطه حديقة بها أشجار عالية وسور"[3] يكشف بهذا الاسترجاع عن واقع الحال السابق في القرية، ويأخذه الوصف لاستحضار أماكن عامة تضفي على النص طابعاً جمالياً وتراثياً، مثل: "البحر الميت" و "نهر الأردن" و "صورة القدس": "استعدت مشهد الغروب، ونهر الأردن يجري في ذلك القاع السحيق. والبحر الميت، وعند استرجاع صورة القدس أحسست برغبة في مغادرة القرية بأسرع ما يمكن"[4].

---

1) هلسا غالب، **الأعمال الروائية الكاملة: سلطانة والروائيون**. ص: 25، ط.2، عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2003.

2) شاكر تهاني، **السيرة الذاتية في الأدب العربي**. ص: 138، ط.1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002.

3) هلسا غالب، **الأعمال الروائية الكاملة: سلطانة والروائيون**. ص: 27، ط.2، عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2003.

4) نفسه. ص: 30 ، 2003.

إن تلك الأمكنة المسترجعة "القدس"، تخلق له أزمة على الصعيد الداخلي، تحرك لديه رغبة أكيدة بالخروج من الدائرة الضيقة المغلقة إلى المكان الأرحب والأوسع، يلجأ إلى الحلم للخروج من تلك الحالة، قائلاً: "أعلم أن النوم بعيد. ولكن ماذا أفعل؟ الليل مليء بالضجيج، وأنا أنام على سطح الدكان المطل على الشارع. نباح الكلاب، طنين البعوض، صرخات الدجاج النائم في الخن، في الحوش، قصيرة جارحة، وصراخ الدارسين على الهضبة المقابلة... بعد هذا البحث المضني في الخروج إلى المكان الأرحب، فقد لوحظ نتفاً سردية كانت تجمعه بخضرا، مسترجعاً بذلك الأمكنة السابقة التي تشكل له ذكرى جميلة، تضفي على السرد لوناً جمالياً: "ثم أتمدد مفرغاً وحزيناً، وجسدي غريب عني، وما زال النوم بعيداً. وماذا بعد؟ لا شيء. لا شيء. ضجر حتى الموت"[1] يسترجع هذا الحديث من أجل الاستذكار عندما كان يلتقي بها كان يذوب وجداً. وما الضجر والموت إلا دلالة على تقديم شيء يدل على الهروب من الواقع واليأس من الحياة: "وجسدي غريب عني"، لعلها لحظة انفصال الشخصية عن ذاتها الحقيقية؛ أي الاغتراب الذاتي، والذي سنتناوله بالبحث فيا يلي من الدراسة.

يستحضر "غالب هلسا" مجموعة من الأمكنة الطبيعية، منوعاً في حضور الفضاء المكاني بشكل عام، وهذا عائد لطبيعة السرد المنوع من الوقائع والمشاهد، إذ إنه يستحضر مقطوعات يبدأ بها ثم ينتهي منها في الحال، ولم يكن بها امتداد متسلسل فثمة عنصر بارز في سرده الروائي يتمثل في إلحاحه على العنصر المكاني المسهب، وهذا الحس يعيده إلى أمكنة طفولته الأولى ليكتب سيرته ولذا فقد استأثرت الأمكنة باهتمامه، فألح عن وصفها، والحديث عنها والمزج بينها وبين حالات متباينة من مشاعره الآنية والمسترجعة على حد سواء.

1) المرجع السابق. ص: 31، ط.2، عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2003.

شكل المكان ركناً أساسياً وأهمية بالغة في تجربة "غالب هلسا"، في عملية السرد الروائي وخاصة في مرحلة الطفولة داخل نطاق القرية ــ كما سبق القول ــ وانطلاقاً من ذلــك، فــإن الراوي يجد متعة في الحديث عن تلك الأمكنة والمحيط البيئي الراسخ في الذهن، وذلك نتيجــة للذكرى الأولى العزيزة على قلوبهم، تجد الوصف المكثف للقرية بسهولها ووديانها وأشــجارها وأدق تفاصيلها؛ ووصف لمشاهد الحصاد وجني المحصول: "إن المكــان لا يتحقــق إلا عبــر اتصاله واشتباكه بأمرين غاية في الأهمية، هما: الإحساس والذاكرة"[1].

يعطي استحضار تلك الركائز المهمة في رواية السيرة الذاتية، تأملاً أدبياً للنصوص في جلب المهم وتأصيله في النص، ليعطي البعد والعمق الدلالي للمكان بمنظور أدبي ثاقب: "كتاب السيرة الذاتية العرب، يصنعون أيضا "أوطانا متخيلة" في نصوصهم على نحو مشابه. كتاب من القرى، وكتاب من المدن، حتى الكتاب الذين شبوا مقتلعين من أماكنهم الأصلية على نحــو أو آخر، كلهم يعودون بالخيال لاستعادة "قارة الطفولة الغريبة": السرد عن الأماكن شديد الأهميــة في أعمالهم"[2].

تنبع أهمية المكان بدلالاته العميقة في بنية النص السردي، وتبعاً لمعطيات ذات أهميــة من خلال استحضار الراوي لكثير من الأحداث والأفعال؛ يربط الماضي بالحاضر من خــلال الاسترجاع الدال في جلب الصورة الحقيقية لتلك الأمكنة خاصة القرية، لتأخذ دورها في تشكيل مرتكزات أساسية في اكتمال عناصر السرد الروائــي، والــذي بدونــه تفقــد الكتابــة لــذتها ومرجعيتها. فقد ظهر المكان في رواية "سلطانة" بين بيئتين القرية وعمان: "وحين جاء جريس إلى عمان كان يتوقع أن ينفتح عالم سحري أمامه، أكثر إثارة وغرابة من عالم الروايات، فهو

---

1) ناجي جمال، **ثلاث مناكفات مكانية**. الدستور الثقافي، الجمعة 30تشرين الأول 2009.

2) للمزيد انظر رووكي تيتز. ص: 255 وما بعدها، 2002.

عالم واقعي. عالم أصدقائه. لقد احتواه ــ في البداية ــ سحر هذا العالم، وأخذته النشوة لحــق هؤلاء العاملين في التخفي، وبات متأكدا أن عالم الملل قد ولى إلى الأبد، هنا يجد نفسه جــزءاً من حركة هائلة، سيجد له أصدقاء لم يرهم، أصدقاء يملكون المسدسات والقنابل والفكر القــادر على تغيير العالم"[1]، وقد حاولت "سلوى العمد" في دراستها للمكان عن "غالب هلــسا"، تقــديم قراءة أولية لشخص "غالب هلسا" الروائي والإنــسان مــن منظــور يــستفيد مــن المنهجيــة الانثروبيولوجية كأداة لمعرفة الإنسان، وقالت عنه: إنه شخصية نموذجية لمقاربة انثروبيولوجية تستلهم من واقع السيرة الذاتية للإنسان مضامين المكان والزمان الذي عاش فيهما في حياته منذ ولادته وحتى موته، محطات أساسية ومقومات طرق أسهمت كثيراً فــي صــياغة شخــصية الروائي فيه قبل أن يقوم هو بنسخ شخصيات رواياته المستوحاة أصلاً من شخصه وتجربته[2].

وينتقل الراوي بالسرد إلى المكان الجديد في أحداثه ومشاهده الاسترجاعية، عمان ذلــك المكان المؤمل عليه بعد انطلاقته من القرية والتي أخذت تشكل لديه غربة عن عالمه الواقعي، فتتبدد أحلامه هناك وتخيب آماله: "كنت أعيش عمان باعتبارها تحققاً لأحلام ولدت فيها، أحلام تكونت بإيحاءات هذه المدينة. ولكنها عجزت أن تفتح أمامي مجالاً واحداً يمنحني الفــرح"[3]، ينبئ منذ البدء، أن هذا المكان لا يبشر بالخير، وينتقل بالسرد المنظم مــن الفــضاء المكــاني الضيق "القرية" إلى الفضاء المكاني الأوسع "عمان"، ويضيق ذرعاً وبؤساً وتشاؤماً ولا نعلم ما يضمر له المستقبل: "وفي المدينة "عمان" تتزايد حدة الإحساس بالاغتراب، ولعل أبرز مظهر له

---

1) حداد نبيل، **الينبوع الأول: رواية "سلطانة" لغالب هلسا**. ص: 132، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، مج14، ع1، 1995.

2) انظر العمد سلوى، **المكان في تجربة غالب هلسا الروائية**. جريدة الأسبوع الأدبي، احتفالية ثقافية ملتقى الكرك الثقافي. ع749، 2001/3/3.

3) هلسا غالب، **الأعمال الروائية الكاملة: سلطانة والروائيون**. ص: 213، ط.2، عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2003.

هو دور "جريس" في الرواية بعامة، حيث بات أقرب إلى المشاهد والمعلق على الأحداث أكثر من كونه صانعاً لها"[1].

يعود بالاسترجاع المتنوع لمختلف الأحداث مشكلاً بها مضمون السرد الروائي، يتحدث عن طفولته بإيجاز لعله يرغب بالنفاذ إلى موضوعات أكثر أهمية، معتمداً في كثير من الأحيان على الوصف المتعدد للأماكن المتحدث عنها، مسترجعاً بذلك حديثاً سردياً على لسان والدته وبيوتاً من الشعر[2].

فالمكان المتحدث عنه في رواية "سلطانة" تحديداً هو القرية، وعمان، القرية بما تحمله من عادات وتقاليد هي المسيطرة على الفعل والقول سلباً وإيجاباً نحو بنية السرد لدى الراوي، وعمان، تلك المدينة المغايرة تماما لحياة الريف والقرية في كل شيء: "القرية هي المكان الأكثر أهمية ووجوداً بالنسبة لتجربة الطفولة في الأعمال التي تتناولها هذه الدراسة. وفي كثير من النصوص هي الموضوع الرئيسي للسرد الروائي "فهي توصف من خلال سكانها وظروف المعيشة بها ومؤسساتها وتقاليدها وثقافتها الأخلاقية وطبيعتها...إلخ؛ والغرام باستكشاف عالم الريف يبين لنا أن القرية العربية التقليدية قد تم تقديمها ــ وما زالت تقدم ــ كهوية جماعية قوية؛ فهي من ناحية قد زودت كتابنا بروح انتماء قوية، ومن ناحية أخرى لم يكن من السهل مغادرتها أو التمرد عليها..."[3] وهذا التنافر ما بين القرية والمدينة، وظفه "غالب هلسا" عن طريق المعمار الروائي الحديث، في جعل ذلك المعمار ينطلق عبر تحولات تقنية ينتقل بها السارد من الماضي إلى الحاضر، هذا المزج ما بين المكان بكافة أبعاده؛ والحلم بكافة تجلياته؛

1) حداد نبيل، **الينبوع الأول: رواية "سلطانة" لغالب هلسا**. ص: 129، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، مج14، ع1، 1995.

2) للمزيد انظر هلسا غالب، **الأعمال الروائية الكاملة: سلطانة والروائيون**. ص: 37، ط.2، عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2003.

3) للمزيد انظر رووكي تيتز. ص: 257، ط.1، 2002.

والزمان بماضيه وحاضره وكذلك التطابق بين أنا الكاتب وأنا البطل؛ يمثل إبداعاً حقيقياً ينبئ عن كاتب يستطيع أن يوظف مثل هذه التقنيات معاً في بوتقة واحدة، واكب فيها كثير من الأدباء المشهود لهم بتعدد رؤاهم السردية واستخدامهم لأساليب تقنية حديثة. وكل هذا من أجل تحقيق النص السردي الروائي وعناصره البنائية الدالة على فكر المبدع حقاً.

الاغتراب في تجربة غالب هلسا

قدمَ "غالب هلسا" في تجربته الروائية آفاقاً جديدةً في قراءة الأعمال السردية، منها: تقنيةُ المكان والحلم ــ كما سبق القول ــ والاغترابِ بخلاف الدراسات النقدية التي تركز ــ في الأغلب ــ على الجوانب التاريخية ورصد التطورات المضمونية والفنية للأعمال السردية: "يعد الاغتراب ظاهرةٌ بارزةٌ لها حضورها الواضح في أدبنا العربي الحديث عامة، وفي الرواية خاصة، فقد جمعَ العصرُ بينَ كثير من المتناقضات التي نتج عنها أزماتٌ مختلفة: سياسية واجتماعية وفكرية وأخلاقية، أدت إلى حدوث صدمة هزت المبدع العربي، وكانَ لها تأثيرها بالغٍ عليه، فعكست التجربةُ الأدبية ألواناً من الشك والقلق المسيطر على الإنسان، كما عكست صوراً من انعدام الثقة لدى المبدع في واقعه"(1).

لوحظَ طبيعةُ الاغتراب المكاني في تتبع الجزء الأبرز والمهم الذي تكشف في قراءة رواية "سلطانة"، قدم ذلك على نحو من الاعتراف التهكمي والبوح المؤلم الذي يعتصر بواطنه، وتبدو الذات في تلك اللحظة تعيشُ عزلةٌ وانفرادُها بذاتها، يبدأ يؤسس لذلك المحور من خلال المكان، القرية: "تظل غريباً ــ غريبٌ على نحو ما ــ في داخل القرية إن لم تنتم إلى عصبية ــ قبيلة أو عشيرة ــ من عصبياتها. قد تدركُ ذلك منذ البداية، وقد يخفى عليك سنين طويلة، ثم

---

1) أبو شاويش حماد؛ عبدالرزاق ابراهيم، **الاغتراب في رواية "البحث عن وليد مسعود" لجبرا ابراهيم جبرا**. ص:121، مجلة الجامعة الإسلامية: سلسلة الدراسات الإنسانية، مج14، 2006.

يظهرُ فجأة. تشعر أنكَ قد تعرف ذلك طيلة الوقت، ولكنك أغفلته. أغفلتــه لأنــك لا تريــد أن تدركه، لأنك خلقت لنفسك عالماً وهمياً من الانتماء، لأنك بغريزة المحافظــة علــى الــذات، وللاحتفاظ بتوازن روحي أوهمت نفسك أنك جزء عضوي من القرية..." [1] تبدو طبيعةُ السرد في هذا الاتجاهِ مختلفةٍ عن السابق، إذ تظهرُ فيه سمة الانزعاجُ وكثــرةُ الأســئلة والإجابــات الموحية نحو الانزواء الذاتي تتعمق لديه أكثر، وبالرغم من ذلك فإن انجذابــه نحــو المكــان (القرية) يبقى على ما هو عليه، لأنها تشكل له مرتعاً للذكريات والبدايات الأولى في انطلاقته: "المكان هو المكان الأليف وذلك هو البيت الذي ولدنا فيه أي بيت الطفولة، وإنه المكان الــذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه حالنا..."[2]، يحدثُ هذا بينَ شدٍ وجذبٍ نحو القرية، تغريه تلك الذكريات يحسها في اغترابه وبعده عن الوطن: "ليل القرية مشحون بالخوف. إنه جزء من تراث هذه القريةُ الجبليةِ التي كانت معرضةٌ لغزوات البدو المحيطين بها. والليــل مــسكون. الموتى ينهضون من قبورهم عندما تغيب الشمس ويزحمون القرية. حضورهم اقوى ما يكــون في الأحلام أو الصمت. وهم يأتونَ لأسبابٍ متعددة: لمجردِ معرفةِ ما يحــدث، الــشكوى مــن الإهمال والنسيان، التسريةُ عن الحزانى... أو قد يجيئون لأســباب شــريرة.."[3]، يستحــضر صوراً كثيفة، تنبئ في مجملها عن حالات يأس ورعب وخوف: سوادُ الليل والموتى والخــوف وغزوات البدو وغياب الشمس وإهمال ونسيان وكلب ينبح وموت قريب... صور تبعث علــى الاكتئاب والأسى لواقع الحال.. يبرر من خلال ذلكَ حسه الاغترابي وعزلتِهِ لهذا العــالم: "إن كلمة "الاغتراب" أو "الغربة" تعني، كما تقولُ معاجمُ اللغةِ العربيةِ على اختلافها، النزوحُ عــن

1) للمزيد انظر هلسا غالب، **الأعمال الروائية الكاملة: سلطانة والروائيون.** ص: 133، ط.2، عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2003.

2) باشلار غاستون، **جماليات المكان.** ت: غالب هلسا، ص: 8، ط.3، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1978.

3) هلسا غالب، **الأعمال الروائية الكاملة: سلطانة والروائيون.** ص: 28، ط.2، عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2003.

الوطن، أو البعدِ والنوى، أو الانفصالُ عن الآخرين. وهو معنى اجتماعي بلا جدال. غيـــر أن الذي لا جدال فيه كذلك هو أن مثل هذا الانفصال لا يمكن أن يتم دون مشاعرٌ نفسية، كالخوف أو القلق أو الحنين، تسببهُ أو تصاحبهُ أو تنتجُ عنه"[1].

عانى "غالب هلسا" من مستويات متعددة من الاغتراب، لما حل به من نكبـــات متعـــددة على صعيد القرية والوطن، وما لاقاه من ضغوطات في البلدان التي حل فيها تمثل بحالة مـــن عدم الاستقرار وخاصةً في العراق ومصر وبيروت، وإن دل ذلك على شيء فإنه يـــدلُ علـــى ذاتٍ تعي وتحسُ بما حولِها: "يظهرُ الاغتراب ــ في الأغلب الأعم ــ لدى أولئك الذين يتمتعون بقدر من الوعي، أي لدى المثقفينَ، وعادةً ما تعود أسبابهُ إلـــى عـــدم التطـــابق بـــين الواقـــع المفروض والمثال المنشود، والواقع المقصود هنا هو الواقع العام الذي يسهم بدوره في صـــنع الواقع الذاتي للشخصية، وينجم المأزق عن عجز المثقف عن التكيف مع هذا الوضع..." [2]

ينتقلُ الراوي إلى مركزية الحوار والحديث عند ذهاب "سلطانة" إلى البيـــت، ويتركـــز السرد وينبني من خلال ذلك الحوار بمقولة سلمى: "الغريب ما إله حدا يحميه"[3] هذه المقولـــة تؤكد حس سردي مراوغ نابع من ذات الراوي يؤكد من خلاله غربتـــه الاجتماعيـــة، ولعلهـــا شخصية المؤلف التي يقدم بها السرد الاغترابي: "إن مادة الرواية هي مادة الحيـــاة، ولـــو أن منطق الحياة يختلف بالضرورة عن منطق الرواية، وعلى هذا الأساس لا يمانع غالب فـــي أن يحطم أي قاعدة شكلية في سبيل أن يقدم مادة صادقة للحياة الممتلئة، لكنه لا يكتفي بـــالتحطيم، بل يقدم البديل؛ بمعنى أن الراوي يتذبذب ويتغير موقعه في "سلطانة" من موضع لآخر، فهـــو

---

1) رجب محمود، **الاغتراب سيرة مصطلح**. ص: 41، ط.4، القاهرة: دار المعارف، 1993.

2) للمزيد بهذا الخصوص انظر حداد نبيل، **أزمة الشخصية المحورية بين العام والخاص في ثلاث روايات من الأردن**. ص: 232، مؤتة للبحوث والدراسات: سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج10، ع2، 1995.

3) هلسا غالب، **الأعمال الروائية الكاملة: سلطانة والروائيون**. ص: 176، ط.2، عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2003.

مرة جريس، ومرة أخرى الراوي المتخفي الموضوعي، ومرة ثالثة المؤلف، ومرة رابعة إحدى الشخصيات الرئيسية الأخرى: سلطانة أو أميرة أو طعمة"[1] هذا على صعيد الشخوص، أما ما يخص اللغة السردية، فقد لوحظ: "أن لغة السرد تأخذ نسقاً واحداً، فمرة تكون تصويرية، وأخرى إخبارية، ومرة ثالثة تكون لغة تاريخية... وهكذا فإن غالب بدلاً من أن يكتفي بتحطيم أسس الفن الروائي فإنه يستخدمها ويوجهها معا لتستعيد بلغتها الحياة، لكن بوعي آخر، وعي نقدي، وعي تتحرر فيه الحياة على الورق من مكبوتاتها، وينطلق الناس، ويشكلون عالماً تتفجر فيه دلالات القمع، قمعتهم وقهرهم، حرمانهم، بؤسهم، وهم يقفون عراة أمام الحقائق..."[2]، من خلال هذا القول تتحققُ قصدية الراوي أكثر في استخدام التقنية الفنية والتماهي خلف الشخصية المحورية، وهذا ينحي بالمتلقي إلى العمل الإبداعي أن يتأمل أكثر وأن يستخدم التأويل في مثل هذه النصوص الجديدة في الأدب، وهذا ملمح آخر يدل به عن الحس الاغترابي الثقافي، ونظراً لتنوع مجالات الاغتراب فقد وجد العلماءُ صعوبةِ وضعِ مفهومٍ جامعٍ ومتفقٍ عليه بين الباحثين يحدد مصطلح الاغتراب ويوضحه بصورة دقيقة: "وفي محاولة لتتبع نظرة بعض العلماء إلى الاغتراب؛ نقل بسام فرنجية عن عالم الاجتماع "سيمن" مجموعة من المفاهيم تحاول تحديد مصطلح الاغتراب فذكر أنه عند "هيجل Hegel" (1770ـ1831) و "كارل ماركس Karl Marx" (1818ـ1883) حالة اللاقدرة، بمعنى أن الإنسان يعجز عن تحقيق ذاته، وعند "ماكس فيبر Max Weber" (1864ـ1920) يعني عجز المواطن عن مواجهة الدولة التي تحاول السيطرة عليه، وتقرير مصيره، وعند "دوركايم Durkheim" (1858ـ1917) تفكك

---

1) انظر حداد نبيل، **الينبوع الأول: رواية "سلطانة" لغالب هلسا**. ص: 119، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، مج14، ع1، 1996.

2) نفسه. ص: 120، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، مج14، ع1، 1996.

القيم والمعايير الاجتماعية التي فقدت السيطرة على السلوك الإنساني وضبطه، وعند "كارل مانهايم Karl Mannheim" (1893ــ1947) حالة من العبث وافتقاد الأشياء"[1].

فقد وصفت كلمةُ الاغتراب في أكثر من موقف، في مجال الأدب والنقد على وجه الخصوص: الفجوة بين الأجيال؛ أو الوجود الأصيل والوجود الزائف؛ أو الحرية والاستعباد؛ أو الإيمان والإلحاد... "بل وبدأنا أخيراً، نرى نقاد الأدب والفن يستخدمون كلمة "الاغتراب" للتعبير عما يستشعره الإنسان الحديث من غربة كونية، وما يحسه من زيف الحياة وعقمها، وما يلحظه على علاقات الأفراد بعضهم ببعض من سطحية واستغلال ولا إنسانية.. إلى آخر هذه المظاهر من الفساد والتفسخ الاجتماعي التي تستشري في عالمنا الحديث"[2].

الأفكار اليسارية وحضور الشخصيات في مسيرة غالب هلسا

تقديم

تشكلُ هذه الجوانب في أعمال "غالب هلسا" الروائية مرتكزاً رئيساً في بناء السرد الروائي، وعنصراً فاعلاً في تحريك الأحداث والأقوال الشخصية، وأبرز ما تتسم به تلك المحاور حرية الحركة وتناوبها باستمرار وحضورها الفاعل في أماكن عدة، ويعد ذلك طبيعياً في بنية العمل الروائي، لكن ما يلفت النظر في هذا المجال، تقنية وحضور الذات الفاعلة؛ فأينما حل البطل/الراوي العليم بالأحداث، تجد تلك العناصر ــ الشخوص والمرأة والأفكار اليسارية ــ في مناح متعددة داخل النص الروائي، فهي ترتبط معاً ــ كما لوحظ في النص ــ برابط ونسق روائي واحد دون انفكاك، يوظفها الراوي بطريقة فنية؛ مما يشي بأن الراوي يراقب

1) للمزيد انظر أبو شاويش حماد؛ عبدالرزاق ابراهيم، **الاغتراب في رواية "البحث عن وليد مسعود" لجبرا ابراهيم جبرا**. ص:125، مجلة الجامعة الإسلامية: سلسلة الدراسات الإنسانية، مج14، 2006.

2) رجب محمود ، **الاغتراب**. ص: 7ــ8، ط.1، الاسكندرية: منشأة المعارف، 1978.

ويلحظ تحركاتها وحضورها الفاعل: "كنت قد قرأت لغالب هلسا (الضحك) و (الخماسين) ومجموعته القصصية (وديع والقديسة ميلادة وآخرون) وأعجبت بتركيبه الفني، وبجرأته وقدرته على السخرية والإضحاك. لفت نظري، بالخصوص، حرص غالب على إبراز الذات في نصوصه ليجعل من حضورها معيناً للتجربة، وعنصرٌ لتخصيص اللغة والفضاء، ومجالاً لرصد ردود فعلها تجاه ما يحدث خارجها"[1].

1–1

يبدأ بالسرد عن العمل السياسي في رواية "سلطانة" بعد منتصف الرواية تقريباً، ينوه بأنه لم ينتظم بعد في صفوف الحزب، وقراءاته لا زالت محدودة جداً، يتضح ذلك من خلال السرد المعلن بأنه في مرحلة الاستكشاف لهذا العالم الجديد، تبدأ الأمور السرية تتفتح أمام عينية، ويكتب أشياء كثيرة من الأفعال اليومية يبدأ يتعلمها من أقرانه: "وكم دهشت عندما قال لي أصحابي إن هذا الرجل عدو للحزب. سألت عن السبب بلهفة، فقالوا: إنه محرف. وهكذا أضيفت كلمة محرف إلى قاموسي الجديد الذي أخذ يتسع بشكل مذهل"[2].

وبعد وضوح الرؤية بخصوص الفكر الذي يعني له التطور والتجديد والحركة، انتمى "غالب هلسا" مبكراً للحزب الشيوعي الأردني واعتقل في عام 1951، وتنقل بين مصر والعراق ولبنان وسوريا، وانخرط في أحزابها الشيوعية والثورة الفلسطينية واستقر في القاهرة، وفي العام 1959 أكمل دراسته في الجامعة الأمريكية/كلية الصحافة، عمل في وكالتي أنباء

---

1) برادة محمد، **غالب هلسا حضور متجدد**. ص:247، فصول، ع1، مج12، 1993.

2) هلسا غالب، **الأعمال الروائية الكاملة: سلطانة والروائيون**. ص: 231، ط.2، عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2003.

الصين الجديدة ثم في وكالة ألمانيا لمدة 16سنة، سجن في مصر ثم طرد منها عام 1976، فاتجه إلى بغداد ثم إلى بيروت[1].

يعتمد "غالب هلسا" قوانين الجدل الماركسي، وعلم النفس "الفرويدي" على وجه الخصوص والاستفادة من التحليل النفسي في كتاباته الروائية، كما في "الضحك" و "ثلاثة وجوه لبغداد"، فقد صاغ منظومته الفكرية وحدد مواقفه في كل مرحلة، وليس لديه مسلمات ثابتة. يقول الناقد الفلسطيني وليد أبو بكر: "إن غالب هلسا انطلق منذ البداية من المنهج الماركسي، الذي استقاه من علاقاته مع المثقفين اليساريين في مصر، حيث عاش معظم حياته التكوينية والمنتجة.. ولذلك سنجد هذا الكاتب منحازاً إلى الفئات الفقيرة في معظم ما يكتب، حتى وإن جاء ذلك على الطريق المعاكس: الانحياز ضد الفئات الغنية المستغلة، وإدانتها في محصلة رأيه"[2].

يسترجع في مكان آخر من السرد الروائي، عنصراً مهماً في البناء الروائي الزمان، تمثل ذلك عندما انتقل من "القدس" إلى عمان وأصبح مدرساً للغة الإنجليزية، مشيراً إلى أن نمط الحياة بقي كما هو في "القدس" لم يتغير من حيث المواقف تجاه الحزب، وأن حياته أصبحت روتين ونمط مملّ وعلى الرغم من ذلك لا بد من العمل: "ووقفت منتظراً لحظة يقظته. كانت الفكرة جادة بقدر ما هي معزية. قال لنفسه إنه لا يمكن طرح مسألة الجنس، بالنسبة للمكافحين، على مستوى واحد. فالثوري المحترف، الذي يستغرق في العمل سبع عشرة ساعة يومياً، لا تصبح المسألة بالنسبة له ذات موضوع..."[3]، تلك الحالة التشاؤمية المسترجعة تنعكس على

1) للمزيد انظر فصل **هلسا غالب.. سيرة عن قرب**، في كتاب أبو نضال نزيه، **غالب هلسا وببليوغرافيا مصادره الكتابية**. ص:19ــ 34، 2002.

2) علي عزيزة، **غالب هلسا تنبأ عبر السرد بانهيار اليسار والحب**. صحيفة الغد، الجمعة 7أيار، 2010.

3) هلسا غالب، **الأعمال الروائية الكاملة: سلطانة والروائيون**. ص: 399 ، 2003.

نفسيته إذ الإحباط واليأس يلازمانه، مصرحاً بذلك عند بلوغه الخامسة والثلاثين مـن العمـر؛ يشعر أنه لم يقدم شيئاً يذكر؛ لست مناضلاً، لست حتى منحلاً، إنني مجرد شيء عتيق، مجـرد مثقف منحل"[1].

وينتقل بالسرد إلى مكان آخر "القاهرة"، في شقة تطل على ميدان الـدقي، مـن خـلال شخصية "جريس" ومن هناك يبدأ عملية التذكر واستعادة الماضي وتسلسل الأحداث، أخذ يفكـر جدياً في الكتابة حيث الكتب في الشقة مبعثرة هنا وهناك: "إن جريس يتذكر في القاهرة، فـي السبعينيات، الصورة التي يستحضرها مشوهة ومشوشة، ولكنه الحنين إلى الطفولة والأمومة.. ولا شك في أن تعدد الأصوات خدم الرؤية التي تقوم عليها الرواية، وهي رؤية انبجست فـي مرحلة كان المؤلف ولا شك يعيش فيها مراجعة فكرية شاملة لكل الثوابت التي قامـت عليهـا أدواته الفنية ومواقفه الفكرية. من هنا، كان هذا الانسحاب الكاسح نحو الينبوع الأول، كما تمثل في رواية سلطانه"[2].

تتذكر سلطانة مجمل معتركها، فتنطلق من وصفها للمكان من خلال حجرتها الفخمة التي تنظر إليها من المرآة، لكنها ليست حجرتها: "إن تمايز الأصوات في سلطانة، يرقى إلى مستوى النمذجة للشخصيات والمواقف، ولا يهبط أبداً إلى مستوى التنميط، ذلك أن النمذجة سمة مـن سمات الأعمال الواقعية، وحين تنجح تحقق اندماجاً حاراً بين روح العصر والخصائص الذاتية للشخصية، فيأخذ النموذج من ثم موضعه الطبيعي ضمن نسيج العمل الفني..."[3]، ولعل هـذا إقرار بأن "سلطانة" وما توحي إليه عبارة عن قناع وتصورات ومشاهد وأحلام: "احتفى غالب

1) للمزيد انظر المرجع السابق. ص: 403، 2003.

2) للمزيد بهذا الخصوص انظر حداد نبيل، **الينبوع الأول: رواية "سلطانة" لغالب هلسا.** ص: 142ــ 143، وما بعدها، مجلـة أبحـاث اليرمـوك "سلـسلة الآداب واللغويات"، مج14، ع1، 1996.

3) نفسه. ص: 143، وما بعدها.

هلسا في روايته "سلطانة" التي تستعيد أيام الشباب، بشكلين من الخلق: الذات الكاتبة التي تخلق أنثى خصيبة تذهب إلى المستقبل، و "النظرية الثورية" التي تضمن خلـــق مجتمـــع عـــادل، لا انحراف فيه. اقتراب، في الحالين، من فكرة "الانبثاق"، التي تطلق إنـــساناً نجيبـــاً، يـــصاحب التاريخ ويساعده، على تغيير مجراه. كان في الأفق نظرية ماركسية، تقنعُ نصيرَها بأنه يجسّد الصواب، وأن الصواب الذي يؤمن به يأخذ بيده إلى الانتصار"[1].

2–2

عندما بلغ "غالب هلسا" الثانية عشرة "تملكته المرأة وأصبح وهماً مسيطراً"، فقد لـــوحظ في نهاية السرد لتلك المرحلة، الخروج من السرد الطبيعـــي لروايـــة الأحـــداث إلـــى الـــسرد الاستفزازي الشبقي المغري لدى المتلقي، قائلاً: "كانت تلبس قميص النوم. وجعلتنـــي جلـــستها أتأمل جسدها، لأول مرة. الثوب القروي مصادرة على الجسد، يلغي التفاصيل كلها"[2].

يستحضر الراوي المشاهد والصور التي تعتمد على البوح الصريح المعلـــن؛ بتجـــسيد شخصية "سلطانة" بإباحية الصور الشبقية المختلفة عن الصور السابقة، إن "سلطانة" فـــي هـــذا الاستحضار تختلف عن الأنثى المتعارف عليها: "كان للبنت حضور شرس، وأنوثـــة مبكـــرة. نهداها مكتملان، وعجيزتها قد بدأت تتكور..."[3]، وتتوالى بعد ذلك الصور الإباحية لـــسلطانة، يوظف الراوي هذا الاستحضار ليدل على نفسية سلطانة وما يرمز إليـــه: "إن ســـلطانة نـــص قصصي تكاملي متحرر فنياً من كل ما يعوق سبيل الوصول إلى الجوهر، ولعل شهادة كاتـــب

---

1) دراج فيصل، **الروائيون إنطفاء الحلم الماركسي والإقبال على الموت**. ص: 3، الدستور الثقافي، الجمعة 1محرم 1431 هـ 18 كانون الأول 2009

2) هلسا غالب، **الأعمال الروائية الكاملة: سلطانة والروائيون**. ص: 117، ط.2، عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2003.

3) نفسه. ص: 160، 2003.

آخر تجاه تجربته، يظل ــ من وجهة نظري ــ من أقرب روائيي الأردن إلى "غالــب هلــسا" منهجاً قصصياً، تساعدنا في فهم طبيعة الخطاب الروائي في "سلطانة" ومضمون هذا الخطاب. إذ يرى "هاشم غرايبة" أن الكاتب القصصي لم يهتم بالحدث التقليدي، بل أصبح ميالاً إلى الكتابة الأقرب إلى التأمل ونص التأويل"[1]، يبحث في هذا المسعى عن أشياء مكبوتة في داخله؛ عــن نموذج متكامل في كل شيء؛ عن المرأة الكاملة: "بالنسبة لغالب هلسا فهو يبحث عن هذا الكمال المطلق، وفق مكوناته الخاصة وتجربته الحياتية: المرأة الكلية التي تحتوي بداخلها الأم والأخت والعشيقة والصديقة. وربما بأن تكون أيضاً الأجمل والأكثر فتنة وإغراء وثقافــة، وأن تكــون كذلك الأنثى (الخادمة) التي يشع حضورها في المنزل نظافة ولمسات تفصيلية، وتحول البيــت إلى مكان دافئ وحميم.. وحزب يخلو من السلبيات والأخطاء وتختفي فيه الأنانية والانتهازيــة والمصالح الذاتية، بأن يكون النموذج المبكر لمجتمع الغد، وعيــاً وتنظيمــاً وممارســة"[2]، إن حضور المرأة يأخذ طابعاً متميزاً في أغلب أعماله الروائية، بدليل استحــضاره لهــا بنمــاذج متعددة: "المرأة الأم، والمرأة الصديقة، والمرأة البغي، والمرأة الخادمة.. وهذه النماذج النسائية إذا كانت موجودة في الواقع الفعلي كحضور مادي وجسدي، فإننا في المقابل نلحظ وجود نساء في الحلم أو الذاكرة، مثل الأم آمنة في "البكاء على الإطلال" وسعاد في "السؤال" وســهام فــي "ثلاثة وجوه لبغداد" وزينب في "الروائيون" وقد تكون المرأة نفسها واقعية تماماً عند الحضور، ثم لا تلبث أن تتحول إلى حلم غائب أو مستحيل"[3].

---

1) انظر حداد نبيل، **الينبوع الأول: رواية "سلطانة" لغالب هلسا**. ص: 120ــ121، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، مج14، ع1، 1996.

2) مؤسسة عبدالحميد شومان، **عالم غالب هلسا**. ص:7ــ8، 1996.

3) أبو نضال نزيه، **غالب هلسا وببليوغرافيا مصادره الكتابية**. ص:77، 2002.

يعود بالوصف عن المكان "عمان"، ومنبع الخوف من هذه المدينة يطـاردە، فيسترجع المكان الذي تقطنه "سلطانة"، وهذا المكان ـــ بحسب قوله ـــ لا يوجد فيه ولا فقير، يسترجعه الراوي ليدل به عن حالة التحول والتغير ـــ البرجوازية ـــ لدى سلطانة: "جلست وحدي والعديد من الأسئلة تلح علي: متى؟ وأين؟ وكيف؟ تعلمت أن تتكلم بهذا التأنق والـذكاء، وأن تغـازل، وأن تقرر كل شيء للطرف الآخر؟ هنا كلمات وتعابير وأسلوب في التعامل لا يمكن أن يكون مصدرها القرية. ثم خطر لي. وانغرس في قلبي كطعنة: إنها تعرف طعمة؟ قالت: "طعمـة؟" وكأنها تريد أن تقول "أنت أيضاً تعرفه؟" وكأنني ارتكبت خطأ ما.."[1]، تبدو الشخصية في هذا الاستدعاء المكثف، على درجة من الوعي بواقع الحال، إذ إن الراوي يشكل من خلاله منطلقـاً إلى عالم السياسة، ذلك المسعى الذي طاف به مدن كثيرة ومحطات متعددة سببت له غربة عن الوطن وعن المدينة، فقد مزج في عمله الروائي بين السيرة الذاتية وسيرة جماعية. صور بذلك واقعاً زمنياً عاشه وقدمه بإحساس عميق واستعار من "سلطانة" ثنائية الطهر والدنس، وتأمل بها "عادلين" نزل عليهم ظلم كبير. وإذا كان الطهر، في زمن الصوت الرومانسي، يلتبس بأمومـة واسعة الحضور، فإن الطاهر في زمن الخيبة ينتهي إلى الانتحار.."[2] فالحديث عن "سـلطانة" في ثنايا الرواية لم يغيب في أدق التفاصيل، ففي كل لحظة حلم أو تقنيـة مكانيـة أو لحظـة استرجاع تجد لسلطانة نصيب وافر من ذلك الاسترجاع: "مع سـلطانة رأيـت وجهـاً جديـداً للمرأة"[3].

1) هلسا غالب، **الأعمال الروائية الكاملة: سلطانة والروائيون**. ص: 281، ط.2، عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2003.

2) دراج فيصل، "**الروائيون" انطفاء الحلم الماركسي والإقبال على الموت**. ص3، الدستور الثقافي، الجمعة 1محرم 1431 هـ 18 كانون الأول 2009.

3) هلسا غالب، **الأعمال الروائية الكاملة: سلطانة والروائيون**. ص: 380، ط.2، عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2003.

إن حضور المرأة في أعمال "غالب هلسا" الروائية مهم؛ فيما ترمز إليه من خلق وتجديد (المرأة الكلية)، فهي جزء من حضور الشخصيات التي تعني "غالب هلسا"، هذه الشخصيات التي تتمثل من خلال وعيها في الفكر المتجدد المواكب لأمور الحضارة والتطور والتجديد، تخدم بنية النص الروائي، ويعيد من خلالها المؤلف خلق الأشياء، يجعلها في حركة مستمرة دائمة ويمقت الثبات الذي يعني التخلف واللاشيء، فالمرأة، يعيد بها الحياة من جديد ينتصر لها ويعزز من مكانتها عن طريق بحثه الدءوب عنها. إن حقيقة المرأة النموذج التي يريدها "غالب هلسا"، يحوم حولها في كثير من المتناقضات بين المرأة الواقعية والمرأة النموذج التي تمثل الكمال، محققاً من خلال ذلك طموحاته القصوى: "وقد يضطر إلى اللجوء إلى الأطباء النفسانيين، كما اعترف "غالب هلسا" بذلك في أواخر أيامه بدمشق، حيث يقول: "كنت أحدث طبيباً نفسياً عن علاقتي بالمرأة فقلت له: أنني أود أن أكون صديقاً وحبيباً لكل امرأة، وفي الوقت ذاته أخشى من انتهاء هذه العلاقة عندما تصبح علاقة كاملة[..] فقال الطبيب: "إن هذه عقدة الدونجوان الذي يريد أن يقيم علاقة مع كل النساء ولكن عندما تصل المسألة لمرحلة الجسد فأن مشاعر التحريم والخوف ستثار"[1].

3ــ3

يوظف "غالب هلسا" تقنية استحضار الشخوص بطريقة فنية متميزة، فقد لوحظ لديه حنكة في تقنية السرد باستخدام ضمير الأنا وتجليات البوح فيه ومن خلاله، وقدرة على تخليق الشخوص وتقمص شخصياتهم وتحريكهم في المناخات القصصية والروائية: "كان السارد الرومانسي، في زمن شيوعية واعدة، مرتبطاً بشكل فني عضوي، يلتبس بسارد عليم، لا

---

1) أفرد الباحث طبيعة العلاقة التي تربط غالب هلسا بالمرأة بشكل مفصل في بحثه، للمزيد انظر أبو نضال نزيه، **غالب هلسا وببليوغرافيا مصادره الكتابية**. ص: 77ــ85، ط.1، عمان: وزارة الثقافة، 2002.

ينفصل عن شخصياته ولا تنفصل شخصياته عنه، ويسوسها مطمئناً إلى أفق مفتوح. فهو من شخصياته وشخصياته منه، و "الأنا الهائلة" تحتضن الطرفين"[1].

يقدم الراوي في حديث التذكر، جزءاً مستقلاً لكل شخصية رئيسية من أبطال الرواية بالاستذكار، إذ يختفي الراوي خلف تلك الشخصيات في استدعاء الأمكنة والأحداث والوقائع، وتبدو أصوات الشخصيات واضحة في حبكة السرد الروائي وتبيان وجهات نظر مختلفة ومتداخلة معاً، يأتي ذلك عن طريق الراوي العليم بالأحداث والأفعال: "يقول "غالب هلسا" في هذا السياق عن روايته "سلطانة" التي يسجل من خلالها تاريخ الأردن السياسي والاقتصادي والاجتماعي في الخمسينيات: "سيعتقد البعض أنني أقصد أشخاصاً معينين وأتحدث عن شخصية حقيقية، لكن الشخصيات التي أتحدث عنها ليست حقيقية لكنها واقعية"[2] وهذا ما يؤكد لنا أن الرواية والسيرة الذاتية يقيمان في المنطقة التي تفصل بين الخيال والحقيقة..[3]، يظهر المؤلف في "ثلاثة وجوه لبغداد" هو نفسه غالب البطل، القادم للتو من القاهرة إلى بغداد وهو يتجول في شوارعها ومرتاداً مكتباتها، فيقع بين يديه كتاب يحمل اسمه، بعنوان: "زنوج وبدو وفلاحون"[4]

تبدأ عملية استدعاء الشخوص في الحضور بشخصية "طعمة"، فقد لوحظ في تذكره، حديثاً عاماً يتعلق بالأحوال السياسية بخصوص الحزب وكيف تم تجميده بسبب صلته بالشيوعيين، لكن عزمه وإصراره على البقاء أبرز ما يميز هذه الشخصية، ويدخل بذلك إلى أحلام اليقظة من خلال سرده عن الحزب وما آل إليه: "وفي القسم الثاني من الرواية الذي يحمل عنوان "التذكر"، يلعب غالب لعبة فنية معقدة ــ إن لم تكن محيرة ــ تقوم على تعدد

1) دراج فيصل، "**الروائيون" انطفاء الحلم الماركسي والإقبال على الموت**. ص3، الدستور الثقافي، الجمعة 1محرم 1431 هـ 18 كانون الأول 2009.

2) مؤسسة عبدالحميد شومان، **عالم غالب هلسا**. نصوص الندوات التي أقيمت في منتدى شومان ضمن أسبوع غالب هلسا، ص: 19، 1996.

3) دومة خيري، **رواية السيرة الذاتية الجديدة:** قراءة في بعض "روايات البنات" في مصر التسعينيات. ص: 59، ع36، أكتوبر 2003.

4) للمزيد انظر هلسا غالب، **الأعمال الروائية الكاملة: ثلاثة وجوه لبغداد**. ص:276، ط.3، 2003.

الأصوات، وتعدد الأمكنة، بالإضافة إلى تعدد المستويات الزمنية، فالأصـوات هنـا لطعمـة، وأميرة، وجريس، وسلطانة، ولكنها لا تقدم على طريقة الـ "الأنا" الشخصية الرئيسية إلا فـي ومضات قليلة، والطريقة المتبعة في هذا القسم تقوم بشكل أساسي على صوت الراوي العلـيم بكل شيء والمحايد..."[1]، وما يؤكد حقيقة ذلك يستحضره في رواية "الخماسين": "ومـن هنـا يتولد ذلك الإحساس بالزيف، بأن ما أعبر عنه ليس هو الواقع كما أراه، بل هو إضفاء فعاليتي الخاصة على الأشياء[..] إنه ليس الواقع المحايد المبذول للجميع، بل واقعي الخـاص جـدا[..] عالم خام، ميت أمامي أمنحه صورته أنا، ولهذا فأنا في حقيقة الأمر لا أكتب إلا عن نفسي"[2].

يتعرف "جريس" على "عزة" في مظاهرة طلابية في ميدان التحرير، ويبـدأ بعـد هـذا التعارف مشروعه في الكتابة برواية، عنوانها: "الخادمة" جعل "أميرة" بطلتها، قـال لعـزة: إن الرواية قد خطرت له كإجابة على سؤال، سبق وأن طرحته عليه: لماذا لا تعود إلى الأردن؟"[3] يستثار وتتحرك مشاعره الحسية الداخلية من خلال التساؤل السابق، فيلجأ إلى الكتابـة لعلهـا تخرجه مما هو فيه وتحرره من القهر والاضطهاد والغربة، قائلاً في رواية الـضحك: "كـل الغرباء يدركون هنا بعد وقت قصير أن كل محاولة للانتماء إلى حياة هذه البلدة مستحيل. مرة بعد مرة تحيط بي تلك الغواية، ذلك الوهم: إنني اقف في قلب هذه البلدة، أكمن في رحمهـا[..] ثم فجأة وبشكل عفوي أجد نفسي مطروحاً خارجها. كان علي أن أعاني كثيراً قبل أن أدرك أن الجميع هنا غرباء وأنهم قد ألفوا غربتهم إلى حد أصبحت معه الغربة هي الأسـلوب الوحيـد

---

1) للمزيد بهذا الخصوص قدم نبيل حداد قراءة وافية لطبيعة الشخوص ودلالتها العميقة...، انظر حداد نبيل، **الينبوع الأول: رواية "سلطانة" لغالب هلسا**. ص: 142، وما بعدها، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، مج14، ع1، 1996.

2) هلسا غالب، **الخماسين**. ص: 456، ط.4، 2003.

3) نفسه، **سلطانة والروائيون**. ص: 423، ط.2، 2003.

للتعامل مع الآخرين..." [1]، ومن خلال هذا الطرح، يتأكد أن السارد هو نفسه البطل الروائـــي وهو الشخصية الرئيسية في مدار الرواية كاملة.

يسترجع من خلال التذكر لقاءه "بسلطانة" حيث الشوق والحنين يقبعان في داخله: "يتذكر جريس المشهد، ويستعيده بتلك اللهفة، التي تجعله يعيشه أيضا. عندما قالــت: "مــسعد تحــت رجليي" انتصب جذعها بكل اعتداد..." [2]، يقدم اعترافه بأن هناك تفاصيل أخرى لم يتطــرق إليها في علاقته "بسلطانة"، كان يشعر أن جميعها لحظات غير مكتملة، وقائع مبتورة: "وذلــك يعني أيضا أنه ــ في لقاءه مع سلطانة ــ لم يرها وما حولها بدقة. هنالــك تفاصــيل، حــين يستعيدها الآن، يكتشف أنه لم يتم تسجيلها في الذاكرة. لهذا كان يعيــد بناءهــا عبــر أحــلام اليقظة"[3]، إن هذا التذكر يجعله ينقسم بين حدثين مهمين: المرأة؛ وأحلام اليقظة: "ويبحث عن جمال مفقود وخلاص مفقود ويتقيد في ذاكرة الطفل الذي كان، وتخونه الذاكرة فيــدمن أحــلام اليقظة لينتقل من بؤس إلى آخر"[4].

يأتي المؤلف الراوي بفنية الاستدعاء المحوري لشخصية البطــل "جــريس"، المثقفــة والعالمة ببواطن الأمور، ليزيد من معمارية الرواية كتقنية فنية يوظفها في توقها بالبحث وإقامة علاقة حميمة مع الطرف الآخر، لكنها لا تجدي نفعا: "ومن خلال ما تقدم من حــديث حــول شخصية البطل "جريس"، نستطيع أن نرصد في تشكيله النموذجي بعــدين أساســيين أحــدهما سيكولوجي، والآخر فكري ــ حضاري.. فمن الناحية السيكولوجية نستطيع أن نصف جــريس

1) المرجع **السابق، الضحك**. ص: 110، ط.3، 2003.

2) نفسه. ص: 430، 2003.

3) نفسه. ص: 433، 2003.

4) دراج فيصل، **رواية الخماسين ولوعة الإنسان المغترب**، ص:43، صحيفة الحرية دمشق، 1990.

بأنه شخصية أوديبية.. أما البعد الفكري الحضاري فقد تجلى في إخفاق جريس في إقامة علاقة مسالمة مع المكان على النحو الذي ناقشناه آنفا"[1].

يستعيد الراوي ما بلغته "سلطانة" من العمر، في استذكار يعمدُ من خلاله بالسرد إلى الكشف الدقيق عن الذات وتعريتها أمام نفسها بظهورها على حقيقتها: "كانت تعلم أن تلك كانت لحظة سقوطها. لقد انتقم منها حكمت قبل أن يقتل. سارت بجواره وهي تدرك أنها ستدفع الثمن طيلة حياتها. لقد تظاهر الشيخ بتصديقها، ثم كشف أوراقه ــ وأوراقها ــ مرة واحدة..."[2]؛ تأخذ "سلطانة" دورها الفاعل في استعادة كثير من الأمور، وتبدأ بالبوح المعلن الصريح، إذ إنها تندم على كثير من الأمور السابقة تيأس وتحبط من كل شيء، على الرغم مما نالته من مزايا وأمور كثيرة، وقد ترجم ذلك اليأس والإحباط باستحضار المشهد المروع لمصرع حكمت: "استجابت لكلمته كأنها تطيع أمراً لا تستطيع عصيانه. وعيناها معلقتان بوجه حكمت. من الواضح أن الرصاصة قد أزالت شفته العليا والجزء الأسفل من أنفه. بدا وكأنه مستغرق في ضحك شرير"[3].

تقدم "سلطانة" جملة من الصور والمشاهد تم استحضارها عن طريق الاستذكار، فهي تعترف وتبوح بأمور كثيرة وتعود عما بدر منها: "أخذت تنظر إلى حكمت، تراه من خلال دوارها، من خلال إحساس بأنها تسير في عالم كله يهتز ويترجرج، فتبدو الصورة لديها مختلفة بعد الحدث التراجيدي، ويأخذ تفكيرها منحى آخر في الانطواء والعزلة وهجر كل شيء إلى مكان آخر آمن بسيط متواضع: "ثم أخذت تحلم بذلك الكوخ على شاطئ البحر. ارتسمت صورة

---

1) للمزيد انظر حداد نبيل، **الينبوع الأول: رواية "سلطانة" لغالب هلسا.** ص: 147، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، مج14، ع1، 1996

2) هلسا غالب، **الأعمال الروائية الكاملة: سلطانة والروائيون.** ص: 456، ط.2، عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2003.

3) نفسه. ص: 474، 2003.

بحر أسود صاخب، وسماء رمادية، وأشجار كثيرة جداً، ساكنة، وفروعها محملة بالثلج. وهـي وحيدة. بل هنالك سمحة. خطرت لها سمحة كرفيقة عندما سمعت صوتها في سماعة التليفـون الليلية. ومن أيضا؟ لماذا لا أحقق هذا الحلم؟ قالت لنفسها. إنَّهـا قـادرةٌ علـى ذلـك"[1]، إن الاسترجاع النموذجي المتمثل بشخصية "سلطانة" في تعدد صوره ومشاهده، يأخذ أبعاداً مختلفة في رواية السيرة الذاتية لدى المؤلف: "حول نموذج المرأة الأم قال غالب هلسا عن سلطانة أثر صدور الرواية "تمثل سلطانة كما أعتقد صورة الأم البدائية التي تجمع خـصائص ووظـائف متعددة: فهي الأم وهي المومس وهي الفعل الكفؤ. وهي بهذا تنتسب إلـى صـورة الأم التـي انحدرت الينا من مرحلة الأمومة، حيث كانت الأم هي المسيطرة ولها الـدور الأساسـي فـي الاقتصاد وفي الحياة، في حين كان للرجل دور ثانوي"[2]، وفي المقابل، يحتل البطل في رواية "السؤال" مكانة برجوازية فهو شيوعي، ومثقف، يندمج مع الطبقة المسحوقة داخـل المجتمـع متناسياً طبقته البرجوازية، إذ يقيم علاقة مع "تفيدة" المختلفة تماماً عن طبقته الاجتماعية: "هذا التكامل وهذه الندية في العلاقة بين "تفيدة" و "مصطفى" تمثل أجمل الاقتراحات لتحقيق ثنائيـة ناجحة بين المرأة والرجل. وعلى وجه العموم بالنسبة لغالب هلسا فإن المرأة علـى اخـتلاف نماذجها، هي كيان خاص مستقل، وهو الذي يمارس مهنة الدوران في لهيبها المغناطيسي.. ذلك أنه يمتلك قناعة بأن المرأة هي الأصل[..] هي الحياة أما هو الذكر فمجرد كائن عابر"[3].

وخلاصةُ القول: ستبدو السمة البارزة والواضحة الدلالة فـي أعمـال "غالـب هلـسا" الروائية، تتمركز في استرجاع المكان الدال على طبيعة الأحداث، إذ إنه يحتل ركنـاً أساسـياً

1) هلسا غالب، **الأعمال الروائية الكاملة: سلطانة والروائيون**. ص: 476، ط.2، عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2003.

2) أبو نضال نزيه، **غالب هلسا وببليوغرافيا مصادره الكتابية**. ص: 77، ط.1، عمان: وزارة الثقافة، 2002.

3) نفسه. ص: 73، ط.1، عمان: وزارة الثقافة، 2002.

ويشكل الإطار الماضي للحدث الروائي بكل مفرداته، وتعدد دلالتــه الاجتماعيــة والــسياسية والنفسية في رسم معالم الرواية، من حيث إبراز العديد من الجوانب المسكوت عنها في النص الروائي، ويتجلى ذلك عبر العلاقة الوثيقة بين المؤلف/الراوي والمكان؛ وفي ميزة أخرى تتعلق ببنية الفضاء الروائي في رواية "سلطانة" نجد ارتباط البنية المكانية بالبنيــة الزمنيــة عميقــة الدلالة؛ بنيت على علاقة وطيدة داخل النص، فقد لوحظ جانب إبداعي يتجلى في ربط النــسق الزمني مع المكاني لإظهار الواقع كما يصوره: "إن العالم في النص، هو تأسيس لعالم مختلــف عن الواقع، في منطقه، لا في مفرداته (على الغالب)، بمعنى أن الكاتب يحاول أن يخلــق فــي نصه كوناً مختلفاً سعياً منه إلى الخصوصية والتميز ما أمكن، إن على مستوى اللغة والأسلوب، أو حتى على مستوى الموضوع وما ينطوي عليه. إذ الحركة عن الواقع والانزياح عنه تبــدو وكأنها محاولة للإبداع"[1].

تحقق من قراءة النص في مجمل أعمال "غالب هلسا" الروائيــة، جملــة مــن الــرؤى والأفكار تخدم العمل الروائي بمضمونه العام والخاص، فــي طرحــه لموضــوعات متعــددة وجوانب فنية اعتمد عليها؛ فقد جسد عبر تجربته الروائية، حضور المؤلف والسارد والبطل في شخصية واحدة شخصية صاحب التجربة نفسه، مقدماً بذلك وجهة نظره الخاصة فــي مجمــل أعماله، بتقنية حداثية ذات أهمية واضحة الدلالة يشهد له بذلك من قبل الدارسين: "غالب هلسا، في رواياته: عينان تتفتحان بدهشة على الكون[..] عينا طفل معابث مراهق وعدواني مــشاكس أيضا[..] تدهشه الدنيا، فيخوض فيها، يقبل عليها بنهم الذاهب منها في اللحظة الآتية!.. ويريــد لهذه الدنيا أن تصير أكثر إدهاشاً وحرية وكمالاً، وأقل قمعاً وكبتاً وتقريعاً للــذات[..] فيرصــد العلاقات والصراعات وتصرفات البشر[..] يكتشف ويكشف ما هو شرس فيها وغير إنــساني

1) مراشدة عبدالرحيم، **الفضاء الروائي: الرواية في الأردن نموذجا**. ص: 36، ط.1، عمان: وزارة الثقافة، 2002.

وغير عادل، فيكتب وفي توقه، ويقينه أيضاً أنه يعيد فعلاً تشكيل العالم[..] ينتقد في انتقاد ما هو قائم، يكتشف ويكشف اختلال مختلف البنى والعلاقات"[1]، وبهذا يكون "غالب هلسا" قد وظف مفرداته ومجمل منطلقاته الفكرية إلى شخصياته، عن طريق القص والحكي ضمن بناء سردي، تبنى من خلاله نهجاً كونياً إنسانياً محكماً في كثير من القضايا، قدم سرداً ملتبساً بالتخييل الروائي؛ فهو اختيار المؤلف طريقة في السرد تلتزم بمبدأ السارد المشارك، الذي يقص على القارئ قصصاً إلى جانب كونها تدور حول شخصية السارد نفسه، يعني هذا أن السارد لديه حنكة في استعمال تقنية السرد، وقدرة على تخليق الشخوص وتقمص شخصياتهم وتحريكهم في المناخات القصصية والروائية: "بداية نذكر بأن الشخصية الروائية، حين تكتسب أهلية النموذج الفني وتحقق شروطه لا بد أن تكون شخصية نامية، متمايزة، لها سماتها النفسية وتشكيلها الخاص الذي لا يمكن تكوين صورة نهائية عنه إلا بعد الانتهاء من قراءة العمل الروائي، وليس شرطاً أن يكون النموذج الشخصية المحورية أو حتى شخصية رئيسية، وعند غالب قد يتكون النموذج من خلال مشهد روائي واحد، أو من إحدى القصص الدائرية التي تحفل بها سلطانة، وتدور كل واحدة منها ــ عادة ــ حول أحدى الشخصيات"[2].

إن روايته الأخيرة "الروائيون"، لم تحظّ بما حظيت به باقي رواياته الأخرى، فقد صور فيها مرحلة مفصلية في تاريخ الأمة العربية حرب 1967، وتناول علاقة المثقف بالسلطة، في توظيفه لكثير من شخصياته الفاعلة، التي تدل على حضورها المكثف التي تعني "غالب هلسا"، فقد نجح في هذا على الصعيد الفني، لكن المغاير تماماً مشروعه الفكري، بقي رهن حقائق كثيرة لا مفر منها: "وفي الفصل الثالث ينكشف الواقع بصورة "عالم بلا أوهام" بأثر هزيمة

1) مؤسسة عبدالحميد شومان، **عالم غالب هلسا.** ص:63ــ64، نصوص الندوات التي أقيمت في منتدى شومان ضمن أسبوع غالب هلسا، 1996.

2) حداد نبيل، **الينبوع الأول: رواية "سلطانة" لغالب هلسا.** ص: 144، وما بعدها، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، مج14، ع1، 1996

حزيران، وانعكاساتها على جوانب الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية، وحتى الجنسية لشخصيات الرواية، الأمر الذي يدفع الشيوعيين إلى محاولة ترميم ما تصدع من حزبهم، بإعادة توحيد الحركات الشيوعية وانشقاقاتها"[1].

وتتجلى تجربته الروائية، باستطاعته إيجاد حيزاً يليق بالرواية الأردنية على الصعيد العربي، وما عمله الأخير "سلطانة" إلا دليل على ذلك التميز: "في روايات غالب هلسا ثمة حرص واضح على إيهام المتلقي بأن بطل الرواية هو غالب نفسه وبأن ما يسرده من معلومات ووقائع قد حدثت بالفعل، وحتى على مستوى الأحاسيس والأفكار والمواقف فإن غالب يتعمد إيهام المتلقي، بأن هذا البطل هو غالب نفسه دون سواه[...] فيشعر القارئ أنه بصدد قراءة مذكرات شخصية بل وسرية للكاتب، فيتضاعف لديه الإحساس بالمصداقية الفنية لما يقرأ، مما يحقق صيغة متقدمة من التفاعل والمشاركة بين الطرفين"[2]؛ يقول في الخماسين: "أنا لا أكتب إلا عن نفسي" غير أن السيرة الذاتية بالنسبة لغالب ليست مجرد سيرته الخارجية المعروفة، بل هي ــ أساساً ــ سيرته الداخلية، سواء في عالم اللاوعي أو عالم الطفولة [..] ذلك أن العمل الإبداعي كما يراه غالب هلسا هو "نتاج رؤية"، وليس تجسيداً لأيديولوجية أو نظام فكري، وهذه الرؤية هي الصورة التي يكونها الأديب عن نفسه وعن العالم، وأن غالبية عناصر هذه الرؤية غير واقعية"[3].

وقد دلت القراءة، بأن النص لديه يعد وحدة كلية متجانسة، تنطلق من هذه الوحدة تقنيات حديثة مختلفة تنبني الرواية على أساسها، كتقنية الحلم ومن خلالها يتكاثف السرد الروائي

1) جبر مريم، **المرأة في الروائيون لغالب هلسا:** حضور حلمي وتماه يكمل نقص الآخر، **الدستور الثقافي** ص:4، الجمعة 29كانون الثاني، 2010.

2) أبو نضال نزيه، **غالب هلسا**. ص: 46، ط.1، 2002.

3) نفسه. ص: 49 وما بعدها، ط.1، 2002.

ويزداد "بهجة"[1] ويصبح فاعلاً داخل النص، وعن طريق ذلك يتأسس الاغتراب لديه وتبـــرز قيمته كمحتوى مضموني للرواية كاملة ــ سلطانة ــ يحسها ويعيشها المؤلف نفسه؛ فالمكـــان والحلم والاغتراب واستدعاء الشخوص والمرأة وأفكاره اليسارية، يجمعهما بصورة واحدة هـــو الواقع الداخلي والخارجي لعالمه، وهذه التقنيات يصبها في بوتقة واحدة ونوع أدبي واحد هـــو رواية السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، وبهذه المرتكزات يكون "غالب هلسا" قد واكب حركة التطور والإبداع على الصعيدين المحلي والعربي: "ويمكن النظر إلى "غالب هلسا" بأنـــه ينقض الأطروحة التي تضع الكتابة الروائية الأردنية في مسار متأخر عن الكتابـــة الروائيـــة العربية، فقد كان "غالب هلسا" واحداً من جيل الستينيات الذين غيروا مسار الكتابـــة الروائيـــة العربية"[2]، وتتماثل تجربة "غالب هلسا" الروائية في بعض موضوعاتها مع غيرها من الأعمال الروائية المتميزة في الأدب العربي الحديث مع سيرة "فدوى طوقان" ــ على سبيل المثـــال لا الحصر ــ في جمع التقنيات الفنية، والشخصية، والوقائع الاجتماعية، والسياسية، في صـــورة واحدة لا تنفصل عراها عن بعضها البعض.

1) انظر حداد نبيل، **بهجة السرد الروائي**. ط.1، إربد: عالم الكتب الحديث، 2010.

2) صالح فخري، **إعادة النظر في مفهوم نشوء الرواية: مؤسسو الرواية التجريبية الأردنية** (2ــ3)، ص: 3، الدستور الثقافي، الجمعة 19 ربيع الأول 1431 هــ الموافق 5 آذار 2010.

الخاتمة:

سعتْ الدراسةُ إلى تتبع السرد في رواية السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، مركزة على العامل السردي في بنية رواية السيرة الذاتية من حيث التقنية والنوع، وقد تم التعامل مع تلك النصوص بمسؤولية فنية سعت إلى تحليل بناها وجمالياتها وشخصياتها ودلالاتها، وقد خلصت الدراسة إلى جملة من النتائج:

ــ ثمة حرص على ابتناء صورة للذات بطولية في تلك الأعمال وإلحاح لدى الجميع على تبرئة الذات مما يمكن أن يشين أو يدين... تم ذلك عن طريق السرد، باستحضار الأخبار والتراجم والروايات وغيرها من الأجناس الأدبية ومختلف الخطابات بالعرض المقنع لشيء حدث، بتقنية فنية لا غنى عن السرد فيها.

ــ برزت مجموعة من التساؤلات النقدية المطروحة لتحديد نوع أو جنس السيرة الذاتية، وقد اتضح بأن كافة ما طرح من تساؤلات يدخل في حيز العمل الإبداعي الحديث، من تطور وتجديد في الشكل والمضمون لفن رواية السيرة الذاتية بكل تميز واقتدار.

ــ وبتدقيق النظر في المادة الحلمية لرواية السيرة الذاتية، يتضح بأن الإنسان يعيش عالمين: عالم الوعي، أثناء اليقظة؛ وعالم اللاوعي، أثناء النوم، والناظر في حقيقة الأمر يجد أن الإنسان يعبر عن حاجاته ومشاكله ورغباته المكبوتة عن طريق الأحلام، وبذلك يعد اللاشعور هو الحافز الأول للأحلام التي تنتهي به إلى أحلام اليقظة، منتقلاً بها الشخص من عالم الواقع إلى عالم مزيج بين الواقع والخيال. وما قصده أولئك الكتاب وبدا جلياً، تركيزهم على أحلام اليقظة التي تنبثق عنها مجموعة من الرؤى والأبعاد، تهيم بها النفس الإنسانية وتجتر الماضي بكل تجلياته للاستفادة منه في المستقبل الواعد.

ــ أغرب "نجيب محفوظ" في أصداء السيرة الذاتية كثيراً عن المتلقي، واستحضر كثيــراً مــن الاسترجاعات والمشاهد الحلمية، فالنصوص لديه لا تسلم ذاتها بسهولة ولا تفك مغاليقها بسهولة لغتها عالية المستوى الدلالي لكنها مصطلحات واضحة ومفهومة في تركيبها العام، وقــد جــاء بهذه التقنيات ليحفز القارئ ويجعله قادراً على البحث والقراءة الجادة، البحث المضني والــشاق الذي ينعكس بالإيجاب على الأدب والأديب والباحث والقارئ.

ــ استحضر "حنا مينه" في ثلاثيته عن طريق السرد الذي يكشف عن الواقــع ويــدع الحكــم للمتلقي؛ النظام الرأسمالي اللاهي العابث بالقوى الكادحة، ومثل الحكومة في ذلك الوقت وهــي تغط في نوم عميق، والشعب يضج قلقاً تائهاً مهملاً تماماً، ومن خلال ذلك تشكلت لــه رؤيــة كونية شاملة؛ الرؤية الاشتراكية والصراع الطبقي، وقد استمد ذلك من معاناته الفعليــة علــى أرض الواقع، يبحث عن عالم جديد يتحقق عن طريق الثورة الاشتراكية، تمثل هــذا المطلــب بطرح رؤاه وأفكاره وسعيه الحثيث في نهاية "القطاف" من رواية سيرته الذاتية.

ــ بنيت رواية السيرة الذاتية لدى "محمد شكري" في جزأيها "الخبز الحافي" و "الشطار" بطريقة معمارية وتقنية محكمة الجوانب، واستطاع الباحث من خلال ذلك الكشف إلى كثير مــن رؤاه العميقة لاستخلاص الفكر الدالة عن الواقع المرئي واللامرئي وعن المجهول والمعلوم، يضمن رسالة إلى المتلقي؛ ففي الجزء الأول: يستحضر الجهل والعدم، لــذلك كــان الفقــر والجــوع والمرض. وفي الجزء الثاني: تمثل بالخروج من الجهل والعدم إلى المعرفة التي تعني التغلــب على الفقر والجوع والمرض.

ــ لوحظ تغير واضح في طرق السرد المتبع في كثير من السير الذاتية العربية التقليدية، فقــد وظف "نجيب محفوظ" الرمز بشكل ملحوظ، ولوحظ مشاهد حلمية وأخيلة بصرية ورؤى ذهنية

فلسفية، يبث حكماً وشعارات وأسساً فيها جزء من الحكمة والمنطق، يسترجع الماضي بشيء من الحسرة ويؤكد الحاضر وكله أمل وتفاعل مفعم بالحياة.

ـ يحقق اللقاء بين الشرق والغرب فوائد ومعطيات متعددة؛ فقد تبين من خلال اللقاء تأثر المذاهب والمناهج الأدبية والنقدية الغربية التي أحدثت المؤثرات الأدبية في الأدب والنقد العربي الحديث، لتعزز وتنمي مزيداً من اللقاءات والتعايش ما بين الشرق والغرب. وقد تم اختيار نماذج تمثل ذلك اللقاء: بدا "توفيق الحكيم" في "زهرة العمر" أقدر على توظيف تقنيات سردية أدبية متعددة الجوانب تخدم لديه بنية النص السردي، وعلى الرغم من ذلك فقد اشتملت "مذكرات أميرة عربية" لـ "سالمة بنت سعيد" على تقنيات سردية حديثة وبسيطة نوعاً ما، يحسب للكاتبة فيها بعد نظرها وحسها الأدبي.

ـ جسد "غالب هلسا" عبر تجربته الروائية، حضور المؤلف والسارد والبطل في شخصية واحدة شخصية صاحب التجربة نفسه، مقدما بذلك وجهة نظره الخاصة في مجمل أعماله، بتقنية حداثية ذات أهمية واضحة الدلالة يشهد له بذلك من قبل الدارسين، وتتجلى تجربته الروائية باستطاعته إيجاد مكانٍ يليق بالرواية الأردنية على الصعيد العربي؛ ويعتبر النص لديه وحدة مكانية كلية، تنطلق من هذه الوحدة تقنيات حديثة مختلفة، منها: تقنية الحلم، ومن خلالها يتكاثف السرد، ويصبح العنصر الفاعل داخل النص، وعن طريق ذلك يتأسس الاغتراب لديه وتبرز قيمته كمحتوى مضموني للرواية كاملة ـ سلطانة ـ يحسها ويعيشها المؤلف نفسه؛ فالمكان والحلم والاغتراب يجمعهما بصورة واحدة يشكل منها عالمه الداخلي والخارجي، وهذه التقنيات يصبها في بوتقة واحدة ونوع أدبي واحد هو رواية السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، وبهذه المرتكزات يكون "غالب هلسا" قد واكب حركة التطور والإبداع على الصعيدين المحلي والعربي.

ـ لوحظ في تلك الأعمال ـ بخصوص فنية الخطاب ـ ثنائية الخطاب: خطاب الذات (الأنـــا) وما ينطوي عليها من تبعات؛ وخطاب الجماعة (النحن) الذي يحس ويعي ويـــشعر بمحيطـــه الاجتماعي.

ـ تمحورت الدراسة بشكلها العام، عند الدور المهم الذي يقع على كاهل المتلقي في الاحتفـــاء بالنصوص وتحولاتها؛ بقراءتها وتفسيرها ومن ثم تأويلها؛ وعـــن التنـــاص والتـــداخل بـــين النصوص، وقد تم الكشف والإفصاح عن ذاكرة الكلمات وذاكرة الأجناس الأدبية لمحتوى تلـــك النصوص، الدالة والمعبرة والموحية بشكلها ومضمونها.

قائمة المصادر والمراجع والدوريات

أولا: المصادر والمراجع

إبراهيم عبدالله، **السردية العربية الحديثة**. بيروت: المركز الثقافي العربي، 2003.

إبراهيم ماجد، **سيكولوجيا القهر والإبداع**. بيروت: دار الفارابي، 1999.

أمين أحمد، **النقد الأدبي**. ط4. بيروت: دار الكتاب العربي، 1967م.

الأيوبي ياسين، **مذاهب الأدب: معالم وانعكاسات**، الكلاسيكية والرومنطيقية والواقعية. بيروت: دار العلم للملايين، 1984.

البازعي سعد، **استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث**. المغرب: المركز الثقافي العربي، 2004.

باشلار غاستون، **جماليات المكان**. ت: غالب هلسا، ط.3، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1978.

بدوي عبدالرحمن، **دور العرب في تكوين الفكر الأوروبي**. ط.3، بيروت: دار القلم، 1979.

بدوي محمد، **علم اجتماع الأدب**: النظرية والمنهج والموضوع. الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 2002.

برنس جيرالد، **المصطلح السردي**. ترجمة عابد خزندار. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003م.

بكار يوسف، **حفريات في تراثنا النقدي**. بيروت: دار المناهل، 2007.

البنداري حسن، **فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ**. القاهرة: مكتبة الأنجلـو المـصرية، 1988.

بهي عصام، **طلائع المقارنة في الأدب العربي الحديث**. القاهرة: دار النشر للجامعات، 1996.

بول ريكور، **الذات عينها كآخر**. ترجمة: جورج زيناتي. بيروت: المنظمة العربية للترجمـة، 2005م.

ـــ ـــ، **من النص إلى الفعل**. ترجمة: محمد برادة، الرباط: مكتبة دار الأمان، 2004.

بوقرة نعمان، **المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب**. إربد: عالم الكتـب الحديث، 2009.

التميمي أمل، **السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر**: دراسة في نماذج مختـارة. بيروت: المركز الثقافي العربي، 2005م.

التويجري عبدالعزيز، **الحوار من أجل التعايش**. القاهرة: دار الشروق، 1998.

ثامر فاضل، **المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي**. دمشق: دار المدى، 2004.

جابر سامية، **منهجية البحث في العلوم الاجتماعية**. الأسكندرية: دار المعرفة الجامعية، [د.ت]

الجابري محمد، **التراث والحداثة**: دراسات ومناقشات. ط.3، بيروت: مركز دراسات الوحـدة العربية، 2006.

ـــ ـــ، **فكر ابن خلدون العصبية والدولة**: معالم نظرية خلدونية في التاريخ الإسـلامي. ط.5، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2001.

جاسير دايفيد، **مقدمة في الهرمينوطيقا**، ترجمة: وجيه قانصو، بيروت: الدار العربية للعلــوم، 2007

جلبي علي عبدالرزاق، وآخرون، **مناهج البحــث الإجتمــاعي**. الإســكندرية: دار المعرفــة الجامعية، 1992.

جمعة مصطفى، **مقاربة لدلالة الزمن في السرد الروائي**. الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام. 2001.

جنيت جيرار، **خطاب الحكاية بحث في المنهج**. ترجمة: محمد معتــصم وآخــرون. ط.2، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

جيران عبدالرحيم، **في النظرية السردية: رواية الحي اللاتيني مقارنة جديدة**. الدار البيــضاء: أفريقيا الشرق، 2006م.

حب الله علي، **المقدمة في نقد النثر العربي: مشروع رؤية جديدة في تقنيات البحث والكتابة**. بيروت: دار الهادي، 2001.

حداد نبيل ، **الرواية في الأردن: فضاءات ومرتكزات** ــ سلسلة كتب ثقافيــة. عمــان: أمانــة عمان، 2003م.

ــ ــ ــ، **نظرات في الرواية المصرية**. إربد: دار الكندي، 2003.

ــ ــ، **بهجة السرد الروائي**. إربد: عالم الكتب الحديث، 2010.

الحسين قصي، **أنثروبولوجية الأدب**: دراسة الآثار الأدبية على ضوء علم الإنسان، بيــروت: دار ومكتبة الهلال، 2009.

حفني حسن؛ الجابري محمد، **حوار المشرق والمغرب**. القاهرة: مكتبة مدبولي، 1990.

الحفني عبد المنعم، **الموسوعة الصوفية**0 القاهرة: مكتبة مدبولي، 2003.

الحكيم توفيق، **زهرة العمر**. القاهرة: دار الهلال، 1975.

ــ ــ، **محمد** صلى الله عليه وسلم. الفجالة: مكتبة مصر، 1988.

حياة جاسم محمد، **نظريات السرد الحديثة**. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1998م.

حيدر حيدر، **الحكاية والمتخيل: دراسات في السرد الروائي والقصصي**. الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 1991م.

الخزعلي فاطمة، **الحلم في الرواية الأردنية: دراسة تحليلية**. إربد: مؤسسة حمادة، 2005م.

الدقاق عمر، **شعراء العصبة الأندلسية في المهجر**. ط.2، بيروت: دار الشروق، 1978

دوارة فؤاد، **عشرة أدباء يتحدثون**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.

دوجلاس فدوى، ***من التقليد إلى ما بعد الحداثة***. تقديم جابر عصفور. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003م.

ــ ــ، **العمى والسيرة الذاتية:** دراسة في كتاب الأيام لطه حسين0 الرياض: د0ن ، 2001م0

دومة خيري، **تداخل الأنواع في القصة القصيرة** "1960ــ1990"، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1998.

ــ ــ، **التاريخ والوعي الطبقي**. ت: حنا الشاعر. بيروت: دار الأندلس، 1979م.

راغب نبيل، **قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ**. ط.3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988.

رجب محمود، **الاغتراب.** الإسكندرية: منشأة المعارف، 1978.

الرخاوي يحي، **قراءات في نجيب محفوظ.** الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992

رضوان عبدالله، **البنى السردية: دراسة تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية.** عمان: مؤسسة عبد الحميد شومان، 1995م.

ـــ ـــ، **الأعمال النقدية: البنى السردية1.** عمان: دار الكندي، 2002م.

ـــ ـــ ـــ، **البنى السردية نقد القصة الأردنية.** ط.2، إربد: دار الكندي، 2002م.

رووكي تيتز، **في طفولتي: دراسة في السيرة الذاتية العربية.** القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة 2002م0

الرويلي ميجان، **دليل الناقد الأدبي.** ط.3، المغرب: المركز الثقافي العربي، 2002.

الزعبي زياد، **المثاقفة وتحولات المصطلح:** دراسات في المصطلح النقدي عند العرب. عمان: وزارة الثقافة، 2007.

الزلمي مصطفى، **مكانة العقل في الفكر العربي.** بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط.4، 2004.

زيعور علي، **الأحلام والرموز:** أداة كشف وعلاج نفسي في مجالات الشخصية والاضطرابات النفسية والفكر. بيروت: دار المناهل، 2002م.

السراج نادرة، **دراسات في شعر المهجر: شعراء الرابطة القلمية.** ط.2، القاهرة: دار المعارف، 1989.

سعيد إدوارد، **الاستشراق:** المعرفة، السلطة، الانشاء. نقله إلى العربية: كمال أبو ديب. ط.5، بيروت: مؤسسة البحاث العربية. 2001.

سعيد سالمة، **مذكرات أميرة عربية.** ترجمة: عبدالمجيد القيسي، سلطنة عمان: وزارة التـراث القومي والثقافة، 1974.

السعيد فاطمة، **الرمزية في أدب نجيب محفوظ.** بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنـشر، 1981.

شرف عبد العزيز، **أدب السيرة الذاتية0** القاهرة: الشركة المصرية العالمية 1992م0

الشعلان سناء، **الأسطورة في روايات نجيب محفوظ.** 2006.

شكري غالي، **ثورة المعتزل: دراسة في أدب توفيق الحكيم.** مكتبة الأنجلـو المـصرية، 1996.

ـــ ـــ، **المنتمي: دراسة في أدب نجيب محفوظ.** ط.4، بيروت ــ القاهرة، 1987.

شكري محمد، **الخبز الحافي: سيرة ذاتية روائية 1935ــ 1956.** ط.6، بيروت: دار الساقي، 2000. ؛

ـــ ـــ، **الشطار.** بقلم صبري حافظ. بيروت: دار الساقي، 1992.

شلق علي، **النثر العربي في نماذجه وتطوره لعصري النهضة والحديث.** بيروت: دار القلـم، 1975.

الشيخ خليل، **دوائر المقارنة: دراسات نقدية في العلاقة بين الذات والآخر.** بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000.

ـــ ـــ، **السيرة والمتخيل:** قراءات في نماذج عربية معاصــــرة. عمـــان: دار أزمنـــة للنـــشر، 2004م.

صالح فخري، **آفاق النظرية الأدبية المعاصرة بنيوية أم بنيويات؟**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2007م.

صالح محمود، **فنون النثر في الأدب العباسي**. عمان: منشورات وزارة الثقافة، 1991م.

الصيداوي رفيف، **الرواية العربية بين الواقع والتخييل**. بيروت: دار الفارابي، 2008.

طريطر جليلة، **رجع الأصداء: في تحليل ونقد "أصداء السيرة الذاتية" لنجيب محفوظ**. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

ضيف شوقي، **الترجمة الشخصية0** ط.4 0 القاهرة: دار المعارف ، 1987م0

عباس إحسان، **غربة الراعي: سيرة ذاتية**0 عمان: دار الشروق ، 1996م

عبدالله محمد، **الحكيم وحوار المرايا**. القاهرة: دار قباء، 2000.

عبد الدايم يحي، **الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث**. بيروت: دار النهـــضة العربيـــة، 1974م.

ـــ ـــ، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**. ط.2، بيروت: دار الفارابي، 1999.

عبدالفتاح تهاني، **السيرة الذاتية في الأدب العربي:** فدوى طوقان وجبرا ابراهيم جبرا وإحسان عباس ، نموذجاً0 بيروت: المؤسسة العربية للدراسات ، 2002م0

عبد الوهاب علاء، **معرفة الذات0** ط.3، بيروت: منشورات عويدات ، 1983م0

عبده قاسم، **بين الأدب والتاريخ**. القاهرة: دار الفكر للدراسات، 1986.

عبيد محمد، **سحر النص: من أجنحة الشعر إلى أفق السرد**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2008.

عثامنة فايز، **السيرة الذاتية في الأردن: الذات والإطار الاجتماعي**. دمشق: دار التكوين، 2007.

عثمان إبراهيم، **مقدمة في علم الاجتماع**. عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، 1999،

عصفور جابر، **زمن الرواية**. القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1999.

عطية أحمد، **توفيق الحكيم اللامنتمي**. دار الوثبة، [د.ت].

علقم صبحه، **تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية**: الرواية الدرامية نموذجا. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2006م.

عمارة ناصر، **اللغة والتأويل: مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي**. بيروت: دار الفارابي 2007.

ــ ــ، **قراءة في أدب نجيب محفوظ: رؤية نقدية**. الاسكندرية: منشأة المعارف، 1989.

عوين أحمد، **أبعاد المكان الفنية**. الإسكندرية: دار الوفاء، 2004م.

العيد يمنى، **فن الرواية العربية: بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب**. بيروت: دار الآداب، 1998م.

عيد رجاء، **دراسة في أدب توفيق الحكيم**. الإسكندرية: منشأة المعارف، 1977.

غوستاف كارل، **علم النفس التحليلي**، ترجمة: نهاد ميثاطة، ط.2، اللاذقية: دار الحــوار للنشر والتوزيع، 1997،

غولدمان لوسيان، **مقدمات في سوسيولوجيا الرواية**. ترجمة: بدر الدين عرودكي، اللاذقيــة: دار الحوار، 1993.

الغيطاني جمال، **توفيق الحكيم يتذكر**. المجلس الأعلى للثقافة، 1998

فؤاد عاطف، **علم اجتماع الأدب**. الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1996.

فتحي إبراهيم، **العالم الروائي عند نجيب محفوظ**. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1988.

فرح محمد؛ عبد الجواد مصطفى، **علم اجتماع الأدب**. عمان: دار المسيرة، 2009.

فرويد سيجموند، **تفسير الأحلام**. ت: مصطفى صفوان، بيروت: دار الفارابي، 2003

أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ابن منظور). **لسان العرب**. تحقيق: عبــدالله الكبيــر وآخرون. دار المعارف،1989.

فضل صلاح، **أساليب السرد في الرواية العربية**. دمشق: دار المحبة، 2009.

فهمي ماهر، **السيرة تاريخ وفن**. الكويت: دار القلم ، 1983م0

فونتان جان، **الموت والانبعاث: قراءة في أدب توفيق الحكيم**. ترجمة: محمد قوبعــة، الــدار التونسية للنشر، 1984.

قاسم سيزا، **بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

القصراوي مها، **الزمن في الرواية العربية**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004م.

قطوس بسام، **سيمياء العنوان**. عمان: وزارة الثقافة، 2002م.

كورتيس جوزيف. **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**. بيروت: الدار العربية للعلوم، 2007.

الكوفحي إبراهيم، **مرايا وظلال قراءات.. ومراجعات نقدية**. عمان: وزارة الثقافة، 2005م.

كون ايغور، **البحث عن الذات: دراسة في الشخصية ووعي الذات0** دمشق: دار معد للنشر والتوزيع ، 1992م0

اللاوندي سعيد، **تحديات الخطاب الثقافي**: نقد الذات والآخر في الفكر العربي المعاصر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007.

لبطوطي ماهر، **الرواية الأم ألف ليلة وليلة والآداب العالمية**: دراسة في الأدب المقارن، القاهرة: مكتبة الآداب، 2005.

لحمداني حميد، **القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي**. بيروت: المركز الثقافي العربي، 2003

لوجون فيليب، **السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي0** ترجمة: عمر حلي، بيروت: المركز الثقافي العربي ، 1994م0

لودج ديفيد، **الفن الروائي**. ترجمة: ماهر البطوش. القاهرة: المجلس الأعلى للترجمة، 2002.

لوكاتش جورج، **الرواية كملحمة بورجوازية**. ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة

ليون إدل، **فن السيرة الأدبية.** ترجمة، صدقي حطاب. القاهرة: مؤسسة فـرانكلين للطباعـة والنشر، 1973م.

ماي جورج، **السيرة الذاتية0** تعريب: محمد القاضي ، عبدالله صـولة0 المؤسـسة الوطنيـة للترجمة والتحقيق والدراسات بيت الحكمة ، 1992م0

مارتن والاس، **نظريات السرد الحديثة.** ترجمة: حياة جاسم محمد. المجلس الأعلـى للثقافـة، 1998م.

ـــ ـــ، **نظريات السرد الحديثة.** ترجمة: حياة محمد، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1998.

مؤسسة عبدالحميد شومان، **عالم غالب هلسا**، نصوص الندوات التي أقيمت في منتدى شومان ضمن اسبوع غالب هلسا، عمان، 1996.

المبخوت شكري، **سيرة الغائب سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيـام لطـه حـسين0** تونس: دار الجنوب للنشر ، 1992م0

محفوظ نجيب، **أصداء السيرة الذاتية.** مطبوعات مكتبة مصر. 1995م.

ـــ ـــ، **أحلام فترة النقاهة.** القاهرة: دار الشروق، 2005.

"محمد سعيد" فاطمة الزهراء، **الرمزية في أدب نجيب محفوظ.** بيـروت: المؤسـسة العربيـة للدراسات والنشر، 1981

مراشدة عبدالرحيم، **الفضاء الروائي: الرواية في الأردن نموذجـا.** عمـان: وزارة الثقافـة، 2002.

مرتاض عبدالملك، **في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد.** الكويـت: عـالم المعرفـة، 1998م.

مشيري بيار، **بما يفكر الأدب: تطبيقات في الفلسفة الأدبية**، ترجمة: جوزيف شريم، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2009.

المطلبي مالك، **الزمن واللغة**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.

المعاملي شوقي، **السيرة الذاتية في التراث**. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية ، 1989م0

المناصرة عزالدين، **النقد الثقافي المقارن: منظور جدلي تفكيكي**. عمان: دار مجدلاوي للطباعة والنشر، 2005.

مينه حنا، **بقايا صور**. ط.6، بيروت: دار الآداب، 1997م؛ **المستنقع**، الكتاب الثاني من بقايا صور، ط.6، 1997م؛ **القطاف**، الكتاب الثالث، ط.2، 1990

ـــ ـــ؛ نجاح العطار، **أدب الحرب**. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1978.

ـــ ـــ ـــ، **هواجس في التجربة الروائية**. بيروت: دار الآداب، 1982.

ناصر عمارة، **اللغة والتأويل:** مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي. بيروت: دار الفارابي، 2007.

النجار محمد، **حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي**. الكويت: عالم المعرفة، ع45، 1981.

أبو نضال نزيه، **التحولات في الرواية العربية**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2006م.

ـــ ـــ، **غالب هلسا**. عمان: وزارة الثقافة، 2002.

نويل جان، **التحليل النفسي والأدب**. ترجمة: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

هارفي ديفيد، **حالة ما بعد الحداثة: بحث في أصول التغيير الثقافي**. ترجمة: محمد شيا، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2005

هتشيون ليندا، **سياسة ما بعد الحداثة**. ت: حيدر اسماعيل، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2009.

هلال محمد، **دراسات أدبية مقارنة**. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، 1985.

هلسا غالب، **الأعمال الروائية الكاملة:** ج1 الضحك، الخماسين، السؤال؛ ج2 البكاء على الأطلال، ثلاثة وجوه لبغداد؛ ج3 سلطانة، الروائيون. ط.3، عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2003م.

ـــ ـــ، **أدباء علموني .. أدباء عرفتهم**. تحقيق: ناهض حتر، عمان: دار التنوير العلمي للنشر والتوزيع، 1996.

هيث دنكان؛ بورهام جودي، **أقدم لك الرومانسية**. ترجمة: عصام حجازي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003.

وغليس يوسف، **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**. بيروت: الدار العربية للعلوم، 2008.

ولسون كولن، **فن الرواية**. بيروت: الدار العربية للعلوم، 2008م.

ـــ ـــ، **المعقول واللامعقول في الأدب الحديث**. ت: أنيس حسن، ط.6، بيروت: دار الآداب، 2001.

يقطين سعيد، **تحليل الخطاب الروائي:** الزمن، السرد، التبئير. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1989م.

يلوفتش أحمد، **فلسفة الاستشراق وأثرها في الأدب العربي**. [د.ن]1980.

ــ ــ، **فن السيرة**. ط.2، بيروت: دار الثقافة، 1956م.

اليوسفي محمد، **فتنة المتخيل0** بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002م0

ثانياً: المراجع الأجنبية

- Gershon, Karen . ***We came as children; a collective autobiography***. London: Macmillan , 1989.

- Hminngway, Helen***. Encyclopedia Britannica,*** vol.23 , p.p198. 1990.

- Nabokov, Vladimir. ***Speak, memory: an autobiography revisited.*** London: Everyman s Library. 1999.

- ***Britannica Concise Encyclopedia.*** Pub. Encyclopedia Britannica. P.p133. 2003.

ثالثاً: الدوريات

أحمد صبرة، **تحليل السرد الروائي في كموديا العودة. لمحمود حنفي**. فــصول، مــج16، ع4، 1998 ص ص:277ــ292.

أشكناني زبيدة، **مذكرات أميرة عربية: الإثنوغرافيا والسيرة الذاتية**. مجلة العلوم الاجتماعيــة، ع1، مج31، 2003، ص ص:107ــ144.

ألن روجر، **مرايا نجيب محفوظ.** فصول، ع3، مج16، 1997، ص ص:236ــ 251.

أنقار محمد، **تجنيس المقامة.** فصول، ع3، مج13، 1994، ص ص: 9ــ19.

أوسبنسكي بوريس، **وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان.** فصول، ع4، مج15، 1997، ص ص:256ــ269.

إبراهيم رزان، **ملامح رومنطيقية في السرد النسوي.** البصائر، ع2، مج10، 2006. ص ص:45ــ66.

إبراهيم فتحي، **نجيب محفوظ واكتشاف الحاضر.** فصول، مج16، ع3، ص: 252ــ257، 1997، ص ص:253.

إبراهيم عبدالله، **بناء السرد في الرواية الأردنية المعاصرة.** أفكار، ع135، 1999م. ص ص: 33 ــ 56.

ــ ــ، **حي بن يقظان: سيرة ذاتية لابن طفيل.** فصول، ع3، مج13، 1994، ص ص: 94ــ104.

إسماعيل محمود، الإسلام والغرب: **رؤية تاريخية ورؤية فلسفية.** مؤتمر، حوليات آداب عين شمس، ع4، مج30، 2003، ص ص:11ــ54.

البازعي سعد، **تقاطعات الطيور: أزمة الحضارة بين ييتس وتوفيق الحكيم.** فصول، ع3، مج16، 1997، ص ص:135ــ144.

الباردي محمد، **عندما تتكلم الذات:** السيرة الذاتية العربية. اتحاد الكتاب العرب، 2005.

ــ ــ، **الخطاب الواقعي وإشكالية التجنيس: الباب المفتوح.** المحور الثالث، في نصوص التجاوز، دراسة ــ منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ــ 2000

البحري محمد، **في السيرة الذاتية النسائية**. فصول، ع4، مج16، 1998، ص ص:29ــ34

بدوي محمد، **توفيق الحكيم والمسرح العربي**. عالم الفكر، ع1، مج19، 1988، ص ص:155ــ164.

ــ ــ، **سردية نجيب محفوظ**. فصول، ع3، مج16، 1997، ص ص:358ــ 365.

ــ ــ ــ، **أسطرة المكان والمدينة والشخصيات**. الإجتهاد، ع7، 1990، ص ص:189ــ227.

برادة محمد، **غالب هلسا حضور متجدد**. فصول، ع1، مج12، 1993. ص ص: 247ــ 248

جيار مدحت، **باب الفتوح: القناع، الحلم، اللغة**. ع2، مج4، 1984. ص ص:243ــ 254.

حافظ صبري، **الرواية شكلا أدبيا ومؤسسة اجتماعية:** دراسة نظرية تطبيقية. فصول، مج4، ع1، 1983، ص ص: 77ــ 94.

حجازي سمير، **الرؤيا الاجتماعية في قصص نجيب محفوظ من 1967ـــ1980**. المعرفة، ع253، مج22، 1983. ص ص:7ــ46.

حداد نبيل، **الينبوع الأول: رواية سلطانه لغالب هلسا**. أبحاث اليرموك: سلسلة الآداب واللغويات، مج14، ع1، 1996م. ص ص: 117ــ 162.

ــ ــ، **البحث عن الحاضر**. أفكار، ع121، 1995م. ص ص: 49ــ 66 .

ــ ــ ــ، **أزمة الشخصية المحورية بين العام والخاص في ثلاث روايات من الأردن**. مؤتة للبحوث والدراسات، مج10، ع2، 1995، ص ص: 231ــ 261.

حسن ماهر، **فن السيرة**0 مجلة الأقلام. ع3، بغداد ــ العراق، السنة الأولى، 1964. ص ص: 30 ــ 34.

الخزعلي محمد، **حبيبي والرواية الشطارية**. مجلة أبحاث اليرموك: سلسلة الآداب واللغويــات. مج8، ع2، 1990، ص ص: 7ــ 25.

خضر عادل، **الرمزية في الأحلام**. علم النفس، ع49، 1999، ص ص:44ــ 68 .

خفاجي محمد، **عبد الرحمن شكري ومدرسة الديوان**. مجلة التربية. قطر، ع149، 2004. ص ص: 180ــ 196.

خليل إبراهيم، **الوجه والقناع في نقد غالب هلسا**. أفكار، ع181، 2003. ص ص: 26ــ 37

ــ ــ، **الذات الأنثوية في ثلاثة نماذج من السرد النسوي**. أفكار، ع134، 1998. ص ص:117

الدائم ربى الحبيب، **الأرض وزينب: ثلاث مقاربات لــ (التناص والتخطي)**. فصول، ع4، مج6، 1986. ص ص:155ــ166

درويش أحمد، **تداخلات النصوص والاسترسال الروائي: تقاطعات رواية السيرة الذاتية ورواية الاغتراب**. فصول، ع4، مج16، 1998. ص ص:35ــ41

دومة خيري، **رواية السيرة الذاتية الجديدة:** قراءة في بعض "روايــات البنــات" فــي مــصر التسعينيات. ع36، أكتوبر 2003. ص ص: 59

أبو ديب كمال، **الحداثة ــ السلطة ــ النص**. فصول، ع3، مج4، ص ص: 34ــ 63، 1984.

الرباعي عبدالقادر، **التأويل: دراسة في آفاق المصطلح**. عالم الفكر، ع2، مــج31، أكتــوبر ــ ديسمبر، 2002. ص ص: 151ــ182

أبو الرب توفيق، **لقاء الشرق والغرب في روايتين أردنيتين**. مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، مج16، ع2، 1998. ص ص:65ــ88

ــ ــ، **خصوصية الرواية العربية**. فصول، ع3، مج16، 1997. ص ص: 5 ــ 9

ـــ ـــ ـــ، **قراءة في نقاد نجيب محفوظ: ملاحظات أولية.** ، فصول، مج1، ع3، 1997، ص ص:161ــ 179

رضوان عبدالله، **الإحالة المرجعية حول الأردن في إبداع غالب هلسا هي حالة "ماضوية" دائما.** أفكار، ع108، 1992. ص ص: 101ــ 113

الزعبي زياد، **المكان ودلالاته في رواية العودة من الشمال.** أبحاث اليرمــوك: سلــسلة الآداب واللغويات، ، مج12، ع2، 1994 ص ص: 205 ــ 225

أبو زريق محمد، **الفنان/المكان.. الذات/ والآخر.** أفكار، ع135، 1999. ص ص:114ــ123

أبو زيد أحمد، **الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي.** عالم الفكــر، ع3، مــج16، 1985. ص ص:3ــ 28

أبو زيد ليلى، **كتابة السيرة الذاتية.** فصول، مج17، ع1، 1998. ص ص: 312ــ 315

السعافين إبراهيم، **جماليات التلقي في الرواية العربية المعاصــرة.** فــصول، ، مــج16، ع3، 1997. ص ص:92ــ 111

سعداوي نوال، **رواية السيرة الذاتية.** فصول، مج17، ع1، ، 1998م. ص ص: 376ــ 385

سينكا دولوروس، **كتاب ألف ليلة وليلة: الشهرة بعد الترجمة**، ترجمان، ع1، مــج7، ، 1998. ص ص: 51ــ57

أبو شاويش حماد؛ عبدالرزاق ابراهيم، **الاغتراب في رواية "البحث عن وليد مسعود" لجبرا ابراهيم جبرا.** ، مجلة الجامعة الإسلامية: سلسلة الدراسات الإنسانية، مج14، 2006. ص ص:121ــ 169

شاهين محمد، **حول أدبيات الرواية.** فصول، ع1، مج17، 1998. ص ص: 344ــ 348

شهبر عبدالعزيز، **التعايش بين الأديان في الأندلس من خلال نصوص شعرية أندلسية.** ، مجلة دراسات أندلسية، ع14، 1995. ص ص:29ــ46

الشوابكة محمد، **دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف.** أبحاث اليرموك: سلسلة الآداب واللغويات، ع2، مج9، 1991. ص:9ــ53

الصادق حسن، **توفيق الحكيم فنان الفرجة.. وفنان الفكر.** حوليات الجامعة التونسية، ع7، 1970. ص ص:113ــ131

صالح فخري، **المدينة فضاء لروايات غالب هلسا:** قراءة في روايتي الضحك والبكاء على الأطلال. فصول، مج66، 2005. ص ص: 280ــ 285

الصغير نورالدين، **النظرية الحضارية لفلسفة السلم والتعايش والحوار.** ، مجلة دراسات أندلسية، ع34، 2005. ص ص: 5 ــ 44

الصكر حاتم، **السيرة الذاتية النسوية: البوح والترميز القهري.** فصول، ع63، 2004. ص ص:208ــ232

طرابيشي جورج، تقديم: عبدالجبار غربية، **لعبة الحلم والواقع: دراسة في أدب توفيق الحكيم.** حوليات الجامعة التونسية، ع17، 1979. ص ص:283ــ305

طرابيشي محمد، **قصة حي بن يقظان في تراثنا القديم.** مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، ع44، مج17، 1993. ص ص:213ــ263

العالم محمود أمين، "**العاصفة**" **شهادة نجيب محفوظ على العصر.** فصول، ع2، مج5، 1985. ص ص:229ــ235

عبدالحميد شاكر، **الحلم والكيمياء والكتابة.** فصول، مج7، ع2/1، 1987م. ص ص: 160ـ 169

ـــ ـــ، **الموت والحلم في عالم بهاء طاهر.** فصول، ع2، مج12، 1993. ص ص:180ـ 203

عبدالنبي مصطفى، **الجماهر للبيروني وأثره في تاريخ العلم.** اتحاد الكتاب العرب، دمشق، مجلة التراث العربي، ع97، السنة الرابعة والعشرون، آذار 2005.

عصفور جابر، **كاتب وإضاءات: غالب هلسا.** فصول، ع1، مج12، 1993. ص ص: 239ـــ 239

العطار نجاح، مجلة الطريق. 6تشرين الثاني/كانون الأول، نوفمبر/ديسمبر 1996. ص ص:98

العفيفي مجدي، **الأسس الفنية لتطور القصة القصيرة عند نجيب محفوظ.** فصول، مج2، ع4، 1982. ص ص: 969ـ 370

العيد يمنى، **السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة:** دراسة في ثلاثية حنا مينه. فصول، مج15، ع4، 1997م. ص ص: 11ـ 24

غريبة عبدالجبار، **لعبة الحلم والواقع:** دراسة في أدب توفيق الحكيم: جورج طرابيشي. حوليات الجامعة التونسية، ع17، 1979. ص ص:283ـ305

غسان عبدالخالق، **تقنيات السرد الروائي بين الحداثة والأصولية: نجيب محفوظ نموذجا.** مجلة أفكار، ع118، 1994. ص ص:89

الغنوشي عبدالمجيد، **المسيحية الأساسية لتشييد التعايش والتوافق الإنسانيين.** ، مجلة دراسات أندلسية، ع31، 2004. ص ص: 12 ـ 15

فحماوي صبحي، **رسالة الأردن: الروائي غالب هلسا مفكرا.** مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ع413، أيلول، 2005

فريجات عادل، **مرايا الرواية: دراسة تطبيقية في الفنّ الروائي**. دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب 2000م.

فريد ماهر، **نجيب محفوظ في مرآة النقد الإنجليزي**. فصول، مج16، ع3، 1997. ص ص:269ــ 278

فهمي علي، **السيرة الذاتية ومعايير الثقة:** "التاريخ الذي أحمله على ظهري"نموذجاً0 العدد 162، مجلة القاهرة 1996م0 ص ص162-167

فهيم حسين، **المجتمع الحلم: رولف جينسين. مراجعة كتاب**. مجلة العلوم الاجتماعية، مج28، ع1،2000. ص ص:207ــ 213

كبيسي عمران، **السيرة الذاتية فنياً وعربياً**. مجلة تهامة، ع6، 2003. ص ص: 87-96

لبيب عباس، **حنا مينة وتناقض وعي الكاتب**. فصول، ع1، مج6، 1985. ص ص:167ــ 197

محادين عبدالحميد، **المصابيح الزرق ــ المعادل الموضوعي لحياة وفكر حنا مينه**. أفكار، ع45، 1979. ص ص:50ــ 67

محادين موفق، **غالب هلسا: البحث عن الزمن الأمومي المفقود**. مجلة أفكار، ع108، 1992. ص ص: 114ــ 123

الماضي شكري، القلماوي سهير. **أثر التحولات الاجتماعية في الرواية الحديثة فـــي ســـوريا.** فصول، مج2، ع2، 1982. ص ص:303ــ 305

ــ ــ، **الدلالة الاجتماعية للشكل الروائي في روايات حنا مينـــه**. فصول، ع3/4، مج8، 1989. ص ص:142ــ 162

محمد رمضان، **الخطاب الثقافي للإبداع الأدبي عند نجيب محفوظ:** القضايا الفلسفية في عالم نجيب محفوظ الأدبي. فصول، مج16، ع3، 1997. ص ص:300ــ 315

محمداه وجدان، **صورة الصين السياسية في ثلاثية حنا مينه.** مجلة جامعة البعث للعلوم الانسانية، مج26، ع10، 2004م. ص ص: 103ــ 124

المعموري ناجح، **سلطة الحكاية وسيرة مكان.** مجلة أفكار، ع156، 2001. ص ص:45ــ49

موسى شمس الدين، **رواية المستنقع والسيرة الذاتية لحنا مينة.** مجلة فصول، مج2، ع2، 1982. ص ص: 266ــ 269

أبو نضال نزيه، **ما هي الحداثة.** أفكار، ، ع118، 1994. ص ص:6ــ12

ـــ ـــ، **عالم غالب هلسا ما يختزنه الإنسان في داخله أغنى بكثير من وعيه الخارجي.** أفكار، ع108، 1992. ص ص: 90ــ 100

رابعاً: المؤتمرات والمنشورات:

جبر مريم، **من بهجة السرد إلى بهجة النقد:** قراءة في المنهج والرؤية لدى الدكتور نبيل حداد في إصاراته الأخيرة. ص: 3، الدستور الثقافي،

ـــ ـــ، **المرأة في الروائيون لغالب هلسا:** حضور حلمي وتماه يكمل نقص الآخر. **الدستور الثقافي** ص:4، الجمعة 29كانون الثاني، 2010.

حداد نبيل، **هلسا كاتبا في السادسة عشرة.** الرأي، 1996/8/9.

ــــ، **إشكالية الهوية في أدبه القصصي**، الرأي، نقد قصصي، 1996.

ـــــــ، **تجليات المكان في سلطانة**، الرأي، نقد روائي، 1996.

دراج فيصل، **الروائيون إنطفاء الحلم الماركسي والإقبال على الموت**. ص: 3، الدستور الثقافي، الجمعة 1محرم 1431 هـ 18 كانون الأول 2009

ـــ ـــ، **السيرة الذاتية وملامح الأقدار الفلسطينية**. جريدة الدستور، 21 تموز 2006.

الزعبي زياد، **ثمانون: كثير من الرضا.. كثير من المرارة**. الرأي 2004.

الشنطي محمد، **تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية**. ص:422، مج2، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية. 2008.

صالح فخري، **إعادة النظر في مفهوم نشوء الرواية: مؤسسو الرواية التجريبية الأردنية**. ص: 2 ــ 3، الدستور، القسم الثقافي، الجمعة 19 ربيع الأول 1431 هـ الموافق 5 آذار 2010.

عثامنة فايز، "**الموجدة الصوفية في بعديها الذوقي والمعرفي**". (بحث غير منشور)، ص:7

علي مولاي، **مصطلحات النقد العربي**. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005.

العمد سلوى، **المكان في تجربة غالب هلسا الروائية**. جريدة الأسبوع الأدبي، احتفالية ثقافية ملتقى الكرك الثقافي. ع749، 2001/3/3.

عودة هشام، **غالب هلسا الروائي الذي توفى يوم ميلاده**. الدستور، فنون، الخميس 30 ذو الحجة 1430 هـ الموافق 17 كانون الأول 2009م.

فوغالي باديس، **السرد الروائي وتداخل الأنواع: رواية(جسر للبوح وآخر للحنين) لزهور ونيسي نموذجا**. مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، جامعة اليرموك، ص:173، 2008.

قنديل خليل، **السرد المزور**. صحيفة الدستور. الملحق الثقافي، الجمعة، 2009/10/30م.

اللواتي إحسان، **إشكالية النوع السردي في "لا يجب أن تبدو كرواية"**. مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، جامعة اليرموك، ص:42، 2008.

محمد طاهر، **هذا ما حدث بين السيرة الذاتية والمــذكرات.** تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقــد الدولي الثاني عشر. إربد: جامعة اليرموك، عمان: جدارا للكتاب العالمي، 2008.

مؤتمر كلية الآداب الأول، **العلاقة مع الغرب من منظور الدراســات الإنــسانية.** كليــة الآداب، جامعة اليرموك، إربد: عالم الكتب الحديث، 2007.

منشورات اتحاد كتاب المغرب، **طرائق تحليل السرد الأدبي،** 1992. الجمعة 10 ربيع الثاني 1431 هـــ ، الموافق 26 آذار 2010.

ناجي جمال، **ثلاث مناكفات مكانية.** الدستور الثقافي، الجمعة 30تشرين الأول 2009.

أبو هيف عبدالله، **فنون السرد وتداخل الأنواع.** مؤتمر النقد الدولي الثاني عــشر. قــسم اللغــة العربية وآدابها ــ جامعة اليرموك، إربد ــ الأردن: جامعة اليرموك، عمــان: جــدارا للكتــاب العالمي، مج1، 2008م.

English Abstract

Narration in Arabic Novelistic Autobiography:

Structure, Technique and Type

By:

Fayez Salah Athamneh

Supervisor:

Prof. Dr. Nabeel Haddad

The present study aimed at investigating narration and its importance in a selected sample of Arabic novelistic autobiography from modern Arabic literature in terms of structure, technique and type. The researcher attempted to analyze this selected sample of texts in terms of their generic structure, characters and their implications. It was shown that the issues related to this topic tackled by previous researchers can be considered a sort of original contribution in revealing the innovation in the structure and content of novelistic autobiography. Taking into account the other relevant theoretical frameworks of analysis such as the psychological and the literary as well as the structural approaches, the researcher adopted an approach based on examining the writers' autobiography texts, focusing mainly on the social and psychological factors that relate narration to novelistic autobiography writing to investigate in depth the writes' psychology. The analysis of these written works revealed two types of narrators in this discourse type: the first person singular (*I*), and the first person plural (*We*) narrators that reflect the addressor's feeling and awareness of his/her social context. Throughout this applied study, it was revealed that the writes of these text types tend to employ certain literary items and genres to retrieve the past actions and memories. The researcher concludes that, when reading this type of literary work (i.e. the novelistic autobiography texts), the reader's role is to focus on the text's different meanings, and interpretations, as well as on its hermeneutics in order to figure out the writer's particular intention.